STUDI LETTERARI

DI

ETTORE BRAMBILLA

Dottore di lettere

SUGLI *EROICI FURORI* DI GIORDANO BRUNO.

SULLA VERSIFICAZIONE ITALIANA.

LE POESIE DI NICCOLÒ TOMMASEO.

MILANO

LIBRERIA EDITRICE GALLI

DI

C. CHIESA E F. GUINDANI

Galleria Vittorio Emanuele, n. 17 e 80

1892

STUDI LETTERARI.

STUDI LETTERARI

DI

ETTORE BRAMBILLA

dottore di lettere.

Sugli *Eroici furori* di Giordano Bruno.

Sulla versificazione italiana.

Le poesie di Niccolò Tommaseo.

MILANO

LIBRÈRIA EDITRICE GALLI

DI

C. CHIESA E F. GUINDANI

Galleria Vittorio Emanuele, 17 e 80

1892

Alla memoria, santa di pia dolcezza e di dolore, di mia Madre e mio Padre; alla carità generosa di Angiola e Pietro Viganò, che in sè ravvivarono per me quei due poveri morti; all'amicizia educatrice di Paolo Carcano, Rinaldo Arconati, Saverio Albrighi, Giovanni Canna, Quintavalle Simonetta; e all'amore infinito della mia Nina appendo commosso di gratitudine nel sacrario del cuore questo mio primo libro, come vóto di continuo miglioramento che di loro mi farà sempre più degno.

Ettore Brambilla.

IL DIALOGO *DEGLI EROICI FURORI*

DI

GIORDANO BRUNO.

Pasce la mente de sì nobil cibo
Ch'ambrosia e nettar non invidia a Giove.
(G. **Bruno**, *Epistola esplicatoria dello Spaccio*).

Il femminile eterno in alto ci solleva.
(V. **Goethe**, *Faust*).

A un'età tempestosa per catastrofi religiose terribili, per grandi audacie di pensieri e di azioni, per fieri scontri di animi, frementi indefiniti progressi umani, con fatti e con tradizioni, Giordano Bruno italiano fuor della patria, cerca la pace nella contemplazione filosofica. Privo della sua terra, l'italiano inalza nell'azzurro sopra le nubi una città di splendori, che nessuno imperatore o papa gli può togliere, e nell'acropoli più alta fissa il suo ideale, dove nè oltraggio di pedanti nè veleno di sacerdoti pervenga. Egli è cittadino dell'*infinito universo e mondi*, abitatore della città di Platone.

Il periodo precedente era stato troppo pagano e materiale nel concetto e nella pratica della vita. Sorse la Riforma, seguirono le persecuzioni religiose e insieme il misticismo negli scrittori. Già esprime questo bisogno di riazione spirituale la *Gerusalemme conquistata* del Tasso e la mistica

musica del Palestrina. E appunto allora nasceva la poesia pastorale, che canta il riposo della vita campestre. Era l'età in cui Alfonso d'Este lasciava il trono per la tonaca del frate.

L'Italia afflitta da grandi mali pareva stanca e bramosa di quiete. Carattere principale dell'ingegno italiano d'allora è la individualità; quello che non poteva fare la nazione, fecero gl'individui separatamente; e gl'italiani onorarono la patria lungi da essa sparsi per l'Europa in cerca di azione e di pace.

E questa aveva finalmente dopo molti travagli il Bruno trovata negli anni 1584, 85 in Inghilterra. Quivi egli, preso dalle bellezze feminili della corte, proclama che le dame inglesi devonsi distinguere per virtù e beltà dalle donne di tutto il mondo, per le quali all'incontro esprime un illiberale disprezzo, quanto quello ascetico dei santi Padri contro la donna in genere. (1) Tra quelle vaghe ninfe « quale tra gli astri il sole » egli scorge l'« unica Diana » la regina Elisabetta. E forse (diciamolo súbito) per lei il Bruno ha concepito di più che una grata ammirazione: un sentimento, io sospetto, che poi per prudenza dovette rendere intellettuale, assurgendo per mezzo Platone Plotino Proclo, Giovacchino da Flore e i mistici, e i neoplatonici della Rinascenza, a contemplare in quella regale bellezza vivente « l'imagine del sommo bene in terra ». (2) Egli descrisse questo processo dell'anima sua che aspira alla infinita Bellezza e

(1) V. *Argomento sopra gl'Heroici furori*, edizione di Paolo de Lagarde (Gottinga, 1888).
(2) V. Seconda parte degli *E. f.*, dial. V.

Bontà, in un libro cha rappresenta i gradi e gli ascendimenti più alti dell'amore platonico.

Era naturale che una mente come la sua, avida dell'antitesi, in traccia del contrasto sotto qualunque forma così nella vita come nel pensiero, nell'universo e nell'uomo, dovesse esaltarsi in un argomento qual'è questo. L'amore è pena e refrigerio in uno, angelo e demone, inferno e paradiso, è il drama eterno della vita.

> « Amor, sorte, l'oggetto e Gelosia
> Appaga, affanna, contenta e sconsola » (¹)

In questo argomento adunque che ha per caratteristica il contrasto, perchè l'amore assomma in sè tutti i contrasti della umana, anzi della vita universa, sicchè B. Varchi dice: « è la cosa più universale » (²), e il Bruno stesso: « .... mi par che l'amor sia tutto, e faccia tutto; e de lui si possa dir tutto, e tutto possa attribuirsi a lui »; (³) doveva la mente dramatica dell'autor del *Candelaio* commoversi forte e continuamente non solo, ma riuscire a dare in luce un'opera per vitalità degna dell'argomento, cioè viva come una cosa naturata, duratura come l'amore stesso. Se non che ci fu uno squilibrio tra la grande potenza inventiva e la esecuzione, e pel disprezzo ch'egli, spirito ribelle e innovatore, aveva di ogni regola d'arte come fossero pedanterie, e per la educazione filosofica la quale tuttavia teneva ancora de' metodi scolastici, e per effetto dei tempi suoi.

(¹) V. dial. I degli *E. f.*
(²) B. Varchi, *Otto lezioni dell'Amore*, lez. 1.ª
(³) Sec. parte degli *E. f.*, dial. I, impresa X.

Dalle contingenze di quei tempi, dai casi della vita, dalle disposizioni dell'animo e dello ingegno Giordano Bruno fu indótto a cercare e riporre l'ideale suo non già in un oggetto del mondo periglioso, ma fuori dello *infame saeclum*, nel sacrario dell'anima sua e nell'avvenire. In se stesso trovò Dio; (1) nell'avvenire salutò il trionfo dello spirito umano, cioè di Dio.

In questo esaltamento egli non passa per i primi gradi. Il suo poema (chè poema veramente si può chiamare) non parte dalla donna vera, come la *Vita nuova* di Dante, per giungere a Dio. Egli muove da un tipo già superiore di donna. Egli muove da una che è *l'unica ninfa, la diva Amfitrite*, la quale siede nella parte più alta della sua mente e si confonde già súbito nella infinita Bontà e Bellezza. La Beatrice di Dante appare, anche angelicata; negli *Eroici furori* la donna non appare mai. Soltanto nell'ultimo dialogo tra 'l plauso delle Ninfe, appare e luce come tra i vapori dell'infinito « raggio de la bellezza e bontade divina ».

Ebbe il Bruno forse passione d'amore? Parmi impossibile che colui il quale ammirava con entusiasmo scientifico la natura creatrice, che prediligeva il maggior poeta della Natura, e odiava la cristiana mortificazione dei sensi, sia vissuto senza amore. Ma gli affetti i desiderii i palpiti i sospiri le lagrime le grida strazianti dell'anima sua negli *Eroici furori* non sembrano note manifeste di una

---

(1) «.... perchè già avendola contratta in sè, non era necessario di cercare fuor di sè la Divinità. — Però ben si dice il regno de Dio essere in noi, e la divinitade abitar in noi per forza del riformato intelletto e voluntade.» Dial. IV. degli *E. f.*

vera passione? E gli accenni continui ch'egli fa all'audacia, al pericolo e alla difficoltà dell'aspirazione del suo cuore, e il culto ch'egli ha di Elisabetta come di proprio oggetto divino, dànno diritto al sospetto non forse a questa potente e bella regina sia rivolto l'amor suo. Egli, per non tradirlo, doveva spingere la passione dal cuore all' intelletto, il quale la allargasse idealizzando quella donna fino a figurarla quale divina. Da qui s' impenna l'anima di lui al sublime volo in Dio. Così, quando questa imagine di donna, scesa dall' intelletto già ravvolta nel celeste velo della poesia neoplatonica, battè di nuovo alla porta del cuore di Giordano, cominciarono súbito, arditamente, gli *Eroici furori*. Nei quali tuttavia, seguentemente, i ricorsi della passione si sentono, e si pensa per avventura lo strazio dell'anima nel lavorio tendente a intellettuar quella passione medesima. In che consiste e come si esplica la platonicità di questo amore intellettuale?

La teoria tanto poetica, per cui l'amore è spiegato nelle sue ragioni ideologiche, è sparita nella letteratura moderna, perch'è sparito anche il cielo platonico. Di Platone nel medio evo si erano perduti e lo studio e la memoria. Ne' nostri poeti dei primi tempi, specialmente nel Guinizzelli e nella sua scuola, la platonicità è tutta intorbata di filosofia scolastica, ed è ridotta agli effetti dell'amore. In Dante esso si manifesta con fenomeni platonici, misti naturalmente ad inspirazioni medioevali e moderne; ma non più l'amore scatta da una reminiscenza della Idea suprema, non più le anime trasmigranti ora rimpennansi frementi nel desio del Nume quando lor se ne presenti il simulacro in

terra. La parte più dramatica di tale poesia platonica, quella in cui sta la ragion necessaria e il compimento della divina teoria, non riappare più. In Dante, che cosa c'è oramai più dell'antica teoria, che il semplice passaggio d'amore dagli occhi al cuore? Prima l'aspetto della bellezza terrena suscitava un ricordo della vita iperuranica, onde prendeva inizio l'amore. Ora la bellezza non è più un riflesso del Nume, sì veramente il Nume stesso. Bello è ciò che a lui si conformi, s'assomigli. Quel ch'era esempio è diventato tipo esso stesso.

« Per esempio di lei beltà si prova. » [1]

E il principio d'amore è semplicemente descritto come un fenomeno, non ispiegato come un fatto determinato fatalmente da cagioni sovramondane. Il platonico fremeva e delirava nell'esempio terreno la beltà della Idea divina; il poeta moderno ha un culto della bella persona quale di un dio. Il drama platonico è ridotto all'accidentale incontro di due sguardi a cui succede spontaneo un desio di piacimento. Ecco il concetto di Dante rispetto all'amore.

« Beltade appare in saggia donna pui
Che piace agli occhi sì, che dentro al core
Nasce un desio della cosa piacente:
E tanto dura talora in costui,
Che fa svegliar lo spirito d'amore:
E simil face in donna uomo valente. » [2]

Altrove, nella canzone: « Io sento sì d'amor la gran possanza »:

---

[1] V. canzone: « Donne ch'avete intelletto d'amore » nella *Vita nuova*.
[2] *Vita nuova*, XX. V. anche il canto XVIII del Purgatorio, vv. 19-27.

« Ed io in cotal voler fermata fui
Sì tosto, come il gran desio, ch'io sento,
Fu nato per virtù del piacimento,
Che nel bel viso d'ogni bel s'accoglie. »

Nel Petrarca la tendenza platonica non va guari avanti; e l'amore, diversamente che ne' poeti anteriori, anzichè idealizzarsi di più, si fa umano, terreno. Snebbiandosi dal simbolismo medievale e dalle tendenze allegoriche e scolastiche de' poeti bolognesi, esso cala dal cielo e rientra nella umanità. Di cielo per vero ancor ritiene, ma se Laura è contemplata come angelo dal poeta, è anche rappresentata e sentita qual donna vera. Dopo del Petrarca, i poeti o lo imitarono cantando con fredda monotonia amori fittizi, o, se reali i loro amori, li involgarono nelle sensualità, senza novità nè potenza di espressione.

Intorno al 1482 Marsilio Ficino publicava la traduzione delle opere di Platone, con un comento in cui ne esponeva le dottrine, affidandosi troppo ai neoplatonici. Egli, si può dire, interpretò Platone con Plotino. Il quale pure allora comparve sotto veste latina che l'infaticabile Ficino gli ha indossato. Parecchi libri di Plotino « il gran Platonico » (1) come lo chiama il Varchi, hanno il titolo medesimo che alcuni di Platone. Ma a cui apra soltanto le *Enneadi*, un nuovo elemento vien fatto di osservare súbito, portato nella filosofia platonica, e un nuovo atteggiamento ch'essa prende, cioè il misticismo, e il bisogno di sottilizzare in

---

(1) B. Varchi, *Se la Grazia può stare senza la Bellezza, e qual più di queste dua sia da desiderare.*

questioni vie più astratte. Platone « in tutte le altre cose fu rarissimo, ma nell'amare, e nel ragionar d'amore, insegnando la natura e l'effetti suoi, singularissimo ». [1] Questa grande singolarità fu spiegata nei due mirabili dialoghi il *Convivio* e il *Fedro*. La sua teoria operò vivamente su gli scrittori del nostro rinascimento letterario e filosofico; ma fu mescolata facilmente di misticismo, al quale il platonismo è affine, e di altri elementi diversi, bel tèma di studio storico, cui piacesse.

Così i dogmi platonici su la natura del Bello, dell'Amore, del Piacere furono alle anime più elette del Quattrocento e Cinquecento [2] guida, per ascensione anagogica, al concetto e desiderio della eterna Bellezza. In qualcuno la platonicità amorosa è proprio soffocata dal misticismo. Le ecloghe allegoriche di G. Benivieni tendono tutte a decantare l'amore non di un dio filosofico, ma del dio cristiano, al quale si arriva per purgazione dell'anima da ogni basso affetto e per penitenza.

Da Lorenzo de' Medici a Torquato Tasso, da Leone ebreo, che un filosofo francese riferito da Carlo Tèoli [3] mette insieme con Platone come i soli teoristi dell'amore, fino a Tomaso Campanella, che poetò teoriche filosofiche, molti hanno espressamente trattato dell'Amore. Fin le donne, fino la bellissima e cultissima Tullia d'Aragona, che al-

---

[1] B. VARCHI, 1ª lezione dell'*Amore*.

[2] V. I. BURCKARDT, *La Civiltà del Rinascimento in Italia*, Parte VI, cap. I, dove spiega storicamente l'amor platonico negli spiriti più elevati in mezzo alla corrotta società del Cinquecento.

[3] Pseudonimo di Eugenio Camerini. V. *Mescolanze d'amore* nella Biblioteca rara di G. Daelli.

l'amore visse sacra, trattò della infinità di esso. E già fin d'allora ci fu chi, oltre le solite disquisizioni sull'amore, fece la storia del vario modo di concepirlo e di trattarne dagli scrittori volgari, cominciando da Guitton d'Arezzo fino a Giovan Giacomo Calandra mantovano. Mario Equicola fece tale rassegna nel primo de' suoi sei libri *Di natura d'amore*, nei quali in mezzo a molta dottrina amatoria, quando vuol far scienza e massime quel che oggi si direbbe l'igiene dell'amore, cade spesso in ridevoli osservazioni di fisiologia grossa, quali s'incontrano non di rado nei poeti dell'antichità.

« Oda il sacro inno tutta la natura »

esclama Lorenzo de' Medici rivolgendosi alla Divinità. [1] Così il Castiglione sulla fine del *Cortegiano* scioglie a Dio uno stupendo inno in prosa, dopo aver descritto in alcune pagine d'oro la graduale ascensione dell'anima dall'amore naturale al furore divino.

Ma nessuno fin qui aveva descritto minutamente i travagli dell'anima in quel cammino; perchè nessuno li aveva fortemente provati. La originalità del Bruno negli *Eroici furori* sta nell'averli cavati dal suo proprio cuore insieme e dalla mente e nell'aver fatto un'acuta analisi psicologica profondamente sin-

[1] Per comporre questo inno Lorenzo si valse certamente della traduzione ficiniana del Pymander di Ermete Trismegisto, il grande egiziano citato spesso da G. Bruno. V. G. Roscoe, *Vita di L. de' Medici*, t. II, p. 177, Pisa, Capurro, 1816. È da rammentare di Lorenzo anche un dialogo platonico, l'*Altercazione*, in cui entra il Ficino interlocutore. V. G. Roscoe, *Vita di L. de' M.*, t. II, p. 49, 174.

cera del drama della conscienza nell'amore intellettuale. Non è solo un poeta che dipinge e un filosofo che spiega l'amore platonico, è sopra tutto un uomo che lo sente.

Qui parla bensì la imaginazione, ma e di più il cuore. È il cuore di Giordano che soffre che freme che piange che grida nella lotta vera tra la ragione e il senso, tra lo spirito e la materia. Per ciò il Bruno si stacca dagli altri che trattaron d'amore; essi o si esercitarono a descriverlo nel suo processo metamorfico dalla donna a Dio, o lo cantarono su lo stesso tono come un bell'argomento di conversazione o d'academia. Il Bruno non ci descrive un sistema, ma una storia intima, non fa un esercizio della scuola platonica, ma un romanzo autopsicologico. Egli portò in sè fino alla morte il drama degli *Eroici furori;* esso prima che nel libro, e dopo ancora, si è agitato nell'anima sua.

Onde ha saputo farne una minutissima analisi; in cui, se spesso ricorrono ripetizioni di idee o di affetti, le quali paiono e sono disordine e sproporzione per l'arte, fin esse stesse dimostrano la sincerità dell'autore, rappresentando i naturali riflussi, i ripiegamenti su se stessa dell'anima commossa dalla viva passione.

E appunto perch'egli aveva conscienza di tale originalità nell'opera sua, notò nel dialogo primo che « in quest'opra più riluce d'invenzione che di imitazione ». Il drama adunque, più nascosto che apparente, è nell'intimo del libro, cioè di Giordano. E questo libro, come giustamente osserva Ch. Bartholmèss, spiega « la vita e la morte di un meta-

fisico, determinato a vivere e a morire d'un modo conforme alle sue credenze e alle sue speranze. » (1)

Già nello *Spaccio de la Bestia trionfante* il Bruno prelude agli *Eroici furori,* oltrechè promette di esplicare la sua filosofia morale in particolari dialoghi. (2) Nella epistola esplicatoria si dichiara che Giove rappresenta l'anima umana; il cielo e l'universo è l'uomo, in cui essa risiede, il microcosmo: le transformazioni di Giove sono quelle degli affetti; i giganti contro cui l'anima è in lotta, significano i vizi; la riforma e purgazione, che vuol far Giove, del cielo e degli Dei, figura la riabilitazione e la elevazione dell'uomo dalle sfrenate passioni del senso alle alte idealità della virtù, agli *eroici furori.* L'uomo « prima vien invitato da certo lume che siede nella specola, gaggia, o poppa de la nostra anima, che da alcuni è detto Sinderesi, e qua forse è significato quasi sempre per Momo. » (3) E così appunto negli *Eroici furori,* si comincia col dire che la divina luce s'offre di continuo a noi, e batte alle porte delle nostre potenze conoscitive ed apprensive; a noi l'agevolarle l'entrata. (4) « Allora si dà spaccio a la bestia trionfante: cioè agli vizii che predominano, e sogliono conculcar la parte divina, si ripurga l'animo da errori, e viene a farsi ornato de virtudi; e per amor della bellezza che si vede nella bontà e giustizia

---

(1) CHRISTIAN BARTHOLMÈSS, *Jordano Bruno*, tome second, p. 128, Paris, 1847.
(2) V. Epistola esplicatoria a F. Sidneo.
(3) V. Epistola esplicatoria dello *Spaccio*.
(4) V. Argomento del dial. I degli *E. f.*

naturale e.... » [1] E nella orazione che fa Giove è espresso chiaramente il concetto della riabilitazione dell'uomo; perocchè « .... come il fato ne ha negato il non posser cadere, così ne ha conceduto il posser risorgere; però, come siamo stati pronti al cascare; così anco siamo apparecchiati a rimetterci sui piedi. Da quella pena, ne la quale mediante l'errore siamo incorsi, e peggior de la quale ne potrebbe sopravvenir, mediante *la riparazione, che sta ne le nostre mani*, potremo senza difficultade uscire..., dobbiamo interior ed esteriormente ripurgarci. Disponiamoci (dico) prima nel cielo che intellettualmente è dentro di noi... » [2] Come nel fondo del *Fedro* di Platone è inchiusa la speranza che l'uomo possa espiare i falli, così qui. E come nel *Fedro* medesimo questo risorgere è raffigurato nel rimpennarsi delle ali dell'anima, così nello *Spaccio,* dove è descritto il risalire delle anime « ruinate dal cielo e immerse a l'Orco tenebroso, passate per il Cocito de le voluttadi sensitive, e accese dal Periflegetonte de l'amor cupidinesco e appetito di generazione.... » [3], e lo spogliarsi a poco a poco dell'anima « dal presente stato, attenuandosele la materia carnale ed il peso de la crassa sustanza: si mette tutta in piume, s'accende e si scalda al sole, concepe il fervido amor di cose sublimi, diviene aerea, s'appiglia al sole e di bel nuovo si converte al suo principio. » [4]

In breve, allo *Spaccio,* come la *Cabala del cavallo Pegaseo,* come la *Cena delle ceneri,* così si

---

(1) ***Spaccio,*** Ep. esplic.
(2) ***Spaccio,*** dial. I, parte 2ª.
(3) ***Spaccio,*** dial. II, parte 3ª.
(4) ***Spaccio,*** dial. II, parte 3ª.

attaccano anche *Gli Eroici furori*. Ciò che nello *Spaccio* è rappresentato per allegoria satirica, in questi è poetato con dramatica serietà. Lo spirito comico e satirico da una parte, il grave ed entusiastico dall'altra: ecco i due opposti atteggiamenti del Bruno nelle due opere sue morali più belle, ecco la conciliazione in lui di due tendenze avverse, la *coincidenza dei contrari*. (1)

Pare che il Bruno intendesse di fare un'opera più poetica che filosofica, se in questo senso devono prendersi gli scolii al primo sonetto d'invocazione alle Muse. Alle quali ricorse « non havend'altronde da consolarsi » (2) dopo grandi fastidi. Egli tenta cose nuove, non udite prima; qui egli non vuol essere imitatore, ma inventore. (3) Con tale disposizione d'animo, cioè col desiderio di consolarsi per mezzo della poesia, e con tali intenzioni di novità e di riforma, egli incomincia gli *Eroici furori*, opera, come osservò David Levi, di restaurazione e di affermazione. (4).

Tanto in filosofia, nelle idee d'amore, quanto in letteratura egli intende a una rivoluzione, sdegna la molle ed elegante forma della fredda poesia petrarcheggiante, e vuol aprire sorgenti sane d'inspirazione. Perciò a lui Parnaso è il cuore, a lui Muse sono il pensiero, fine al canto la Verità, soggetto le lagrime, che son l'eliconio fonte, e gli sforzi per

---

(1) Dottrina prediletta del Bruno.
(2) *Eroici furori*, dial. I.
(3) « .... in quest'opra più riluce d'invenzione che d'imitazione. — .... la poesia non nasce da le regole, se non per leggerissimo accidente; ma le regole derivano da le poesie. »
Er. fur., dial. I.
(4) D. Levi, *Giordano Bruno e la religione del pensiero*, Torino, 1887, p. 223.

raggiungere la Verità. « Così si stima di non posser essere meno coronato per via del suo core, pensieri, e lacrime; che altri per man de Regi, Imperadori, e Papi. » (1)

Provoca quindi tutti i suoi affetti contrastanti a dirigersi verso un solo oggetto, l'amore della divina Bellezza.

« Ad una beltà sola io resto affiso, » (2)

e spiega questo restare affiso col dire che « l'opra d'intelligenza non è operazion di moto, ma di quiete. » (3) Pur tale quiete è apparente. È fisso bensì ad un ideale unico, ma intanto e' si move, si agita, e gli corre incontro. Non è il quietismo, non è precisamente nemmeno l'adorazione estatica di Dio dei mistici: è una altrettanto intensa quanto operosa aspirazione alla Verità eterna, alla Bellezza divina. Essa, dice il Bruno, sempre picchia alle nostre porte; spetta a noi l'aprirle. E qui comincia la parte dramatica del poema.

Affetti materiali impediscono all'anima d'inalzarsi al « sole intelligenziale ». Si descrivono questi contrasti, le gelosie, le speranze, i dubbi e i disinganni; alla fine la volontà, il capitano degli affetti, trionfa, e trascina tutto il furioso, mente e cuore, ragione e senso, al sublime amore intellettuale.

L'amore eleva, ma i sensi, gli affetti materiali gli movono guerra; onde gli bisogna prima vincerli per compiere l'opera sua di elevazione.

---

(1) *Er. f.*, dial. I, son.:
« In luogo, e forma di Parnaso ho 'l core ».

(2) *Er. f.*, dial. I, son.:
« Chiama per suon di tromba il capitano ».

(3) *Er. f.*, dial. I.

Come gli uccelli notturni hanno i sensi mal complessionati per ricevere la impressione della luce, così gli uomini sono mal disposti dagli affetti materiali a ricevere la impressione d'Amore, che dev'essere lor guida.

« Amor, sorte, l'oggetto e Gelosia »

racchiudono la ribellione degli affetti e il conseguente contrasto.

Come potrò raggiungere il mio ideale? esclama il furioso. « Chi mi torrà di guerra? — Chi mi farà fruir mio bene in pace? » L'Amore stesso, risponde; ma non quello che volgarmente chiamasi Amore, a cui si dà anche l'appellativo di cieco; chè quello è un falso, un travisato Amore, è un affetto malsano; bensì

« Amor per cui tant'alto il ver discerno,
Ch'apre le porte di diamante nere. »

Chi è ancora profondato nelle affezioni del senso, chi non si è ancor purificato elevandosi alla ricerca del Vero e alla intuizione del Bello, crede fanciullo l'Amore, perchè poco intende, ha la veduta lunga di una spanna, e riporta ad esso le sue proprie qualità, conseguenze degli affetti sensuali; di modo che esso gli sembra fugace, mentr'è lui che ratto si cangia:

« Per esser orbo tu lo chiami cieco. » (1)

---

(1) Bisogna accentuare il pronome, per legger bene questo verso, che sarebbe meglio ortografato con una virgola dopo il *tu*. Per togliere poi qualche possibile equivoco, intendasi l'amore qui in due sensi: attivo e passivo, cioè come mezzo e come fine. Mediante l'amore alto e puro del vero, ossia per mezzo l'*eroico furore*, si arriva al sole intelligenziale, ossia il sovrano amore. In questi due sensi pure oggi si adopera il vocabolo.

Vinti gli affetti riluttanti, la volontà vittoriosa li trascina seco verso l'alto. Epperò, se è vero che il Bruno ha divinato molte teoriche scientifiche moderne, a me pare non meno vero che *Gli Eroici furori* sono la negazione della negazione del libero arbitrio; sono l'apoteosi della volontà umana, l'epinicio del suo trionfo sù le altre potenze. Al Bruno forse hanno attribuito troppo: e si obliò quel che egli stesso ammonisce a coloro i quali in Aristotele han voluto trovar tutto, che « nessuno deve essere inteso più ch'egli medesimo mostra di volersi far intendere. » [1]

Nel dialogo II si descrive la milizia degli affetti che si trova nel *furioso.*

« Io che porto d'amor l'alto vessillo,
Gelata ho spene, e gli desir cocenti;
A un tempo tremo, agghiaccio, ardo e sfavillo,
Son muto, e colmo il ciel de strida ardenti,
Dal cor scintill', e da gli occhi acqua stillo;
E vivo e muoio, e fo riso e lamenti:... »

E mi fermo a questo bel verso che riassume lo stato, « la sustanza di questa composizione del *furioso* ». Nel quale i contrari affetti coincidono nell'amore eroico; [2] come non c'è diletto senza dolore, così il furioso è tormentato anche in mezzo al godimento, perch'egli non gode del presente come chi ama brutalmente; « ma e del futuro, e de l'absente, e del contrario sente l'ambizione, emulazione, suspetto e timore. »

Dove il poeta fa un vero sforzo per ritrarre tale stato dell'anima amante, è nel sonetto:

---

(1) *Cabala del cavallo Pegaseo*, dial. II, parte 2ª.
(2) Qui accenna alla sua dottrina dei contrari.

« Ahi, qual condizion natura, o sorte!
In viva morte morta vita vivo; »

e nell'altro, che tien dietro, e che è un dialogo arcadico allegorico, in cui Filenio rappresenta la ragione, e il pastore è il furioso. Il quale spera di essere riamato da quella che è oggetto de' suoi desiderii, ma non ardisce svelarli « per tema d'offender l'honestade » e per non isdegnarla; troppo infelice sarebbe, se fosse « con ripudio escluso »; onde tace, pronto a soffrire.

F. *P.* *F.*
« Vaneggi. In che? Nei stenti.
P. Temo il suo sdegno, più che miei tormenti. » [1]

Nel terzo dialogo incomincia la trattazione del « rapto platonico ».

Tre sono le specie principali di furori; tre di amori. Ma poi da questi derivano altre specie di amori, secondo che esse tra loro si accompagnano. I tre amori principali sono lo spirituale, quello che si appaga di vedere e di conversare, e quello sensuale. Le varie specie si riducono poi a due generi: uno che mostra cecità, stupidità e impeto irrazionale, e tende al ferino; l'altro consiste in certa divina astrazione, per cui diveniamo migliori degli uomini ordinari. In questo secondo genere bisogna sottodistinguere alcuni che, prima essendo disciplinati e ignoranti, sono fatti stanza di dèi o spiriti

[1] Edgardo Quinet nelle sue *Rivoluzioni d'Italia* paragona ai singhiozzi soffocati di Eloisa nel fondo del chiostro questi versi, che egli crede scritti dal Bruno quand'era ancor monaco, e nei quali sente come lo sfogo di una vera passione amorosa. V. il presente lavoro a p. 34, 55.

divini, dicono ed operano cose mirabili senza che di quelle essi o altri intendano la ragione, cioè senz'averne consapevolezza, altri che per essere avvezzi o abili alla contemplazione e per aver innato uno spirito lucido ed intellettuale, da un interno stimolo e fervor naturale suscitato dall'amor della divinità della giustizia della verità della gloria, acuiscono i sensi e « nel solfo della cogitativa facultade accendono il lume razionale, con cui veggono più che ordinariamente »; e non parlano nè operano come stromenti di una forza a loro estranea, « ma come principali artefici ed efficienti ». Questi son più degni ed efficaci e son divini. I primi sono degni « come l'asino che porta li sacramenti »: i secondi come una cosa sacra. Nei primi appare la divinità; nei secondi si vede la eccellenza della umanità.

I furori qui descritti, continua il terzo dialogo, non sono oblio, ma una memoria, non son negligenza di se stesso, come il primo cioè il ferino, ma amori e brame del Bello e Buono con cui si procura farsi perfetto con transformarsi e assomigliarsi a quello. Non è, come il primo, « un raptamento sotto le leggi d'un fato indegno, con gli lacci de ferine affezioni »: ma un impeto razionale che segue l'apprensione intellettuale del Buono e del Bello che conosce. Al quale conformandosi, viene il furioso ad accogliere in sè della nobiltà e luce di quello, s'investe della qualità di lui medesimo; onde diventa dio pel contatto intellettuale del nume oggetto; d'altro non ha pensiero che di cose divine, e mostrasi impassibile in quelle cose che più comunemente gli altri sentono, nulla teme, e della vita non fa conto. Non è furore come il primo, che fuor

di consiglio lo faccia vagare « guidato dal caso »; [1] ma è un calore acceso dal sole intelligenziale nell'anima e un impeto divino onde a quel sole egli si avvicina; e rigettando la ruggine delle umane cure, « dovien un oro probato e puro » [2] ha sentimento della divina ed interna armonia, concorda i suoi pensieri e gli atti con la simmetria della legge insita in tutte le cosē. Innamorato della bellezza dell'universo, ma non inebriato, come chi preso d'amore ferino, alla tazza di Circe, egli non si arresta solo agli accidenti vaghi ed ai fenomeni, ma senza distemprare l'armonia, superando qualunque opposizione, canta lo splendor dell'universale Apolline, e comprende il suo oggetto divino sotto le imagini materiali, in tutte le cose.

Tutti gli amori eroici tendono alla divina Bellezza, la quale prima si comunica alle anime, e da quelle o, meglio, per quelle poi si comunica ai corpi; ond'è che l'affetto ben formato ama il corpo in quanto è indice della bellezza dello spirito. Anzi quello che ne innamora del corpo è una certa spiritualità che vediamo in esso, è la *grazia*, [3] la quale ai più acuti e penetrativi « mostra una certa sensibile affinità della bellezza corporale con lo spirito ». Talvolta si è presi dalla bellezza del corpo, anche se lo spirito è vizioso; ma quello non è un

---

(1) Corrisponde alla frase che precede: « raptamento sotto le leggi d'un fato indegno ».

(2) L'imagine è di Plotino, del quale molte reminiscenze si trovano nel Bruno. V. PLOTINO, En. V, l. VIII, *De intelligibili pulchritudine*, c. 3.

(3) La questione intorno al valore e alla differenza della bellezza e della grazia fu agitata da tutti i platonici, come quella ch'era, nella dottrina dell'amore, di capitale gravità. V. il trattato, che ho citato indietro, di B. Varchi.

vero amore, cioè un benvolere; non si brama che (come disse altrove) cogliere il frutto dall'arbore della bellezza corporale, ma è un amore *senza buona volontà*, perchè non si ha nè dolore, nè piacere delle disgrazie o delle fortune della persona desiderata. L'amante in tale condizione è pieno di rincrescimenti.

Ma l'amore alto dell'ideale divino dona dolcissimi anche i tormenti; tanto che il furioso ne ringrazia la propria sorte. [1] Questa sublime continua pena trova in se stessa un appagamento:

« Pascomi in alt'impresa;
E bench'il fin bramato non consegua,
E 'n tanto studio l'alma si dilegua;
Basta che sia sì nobilment'accesa,
Basta ch'alto mi tolsi,
E da l'ignobil numero mi sciolsi. »

Oggetto adunque del furioso è la divinità, simboleggiata nella più alta specie intelligibile ch'egli ha potuto formarsene; Dio in essa si vede come in ombra e similitudine. Così, per forza di astrazione, l'anima del furioso congiungendosi al lume divino « divien lume essa [2] ancora, e per conseguenza si fa un dio: perchè contrae la divinità in sè, essendo ella in dio per la intenzione con cui penetra

---

[1] « Bench'a tanti martir mi fai suggetto,
Pur ti ringrazio, e assai ti deggio Amore »
Er. f., dial. III.

[2] Se ben si osserva il testo in questo punto si troverà facilmente che qui la memoria troppo viva di Platone dove parla dell'anima che s'innamora, nel dialogo *Fedro*, ha fatto commettere al Bruno fin errori gramaticali; perocchè il soggetto del periodo da maschile (il furioso) diventa d'un tratto feminile. Leggendo il testo, bisogna sottintendere come soggetto *l'anima*.

nella divinità (per quanto si può) ed essendo dio in ella per quanto dopo aver penetrato viene a concepirla, e (per quanto si può) a ricettarla e comprenderla nel suo concetto. » (1)

A tale altezza di perfezione non è dato a tutti elevarsi; ma ciascuno deve sforzarsi a quella per quanto gli è dato di potere. Basta che gli sia presente la divina bellezza. L'eroico ingegno si contenta piuttosto di cascare o mancar degnamente in alte imprese, che riuscir a perfezione in cose men nobili e basse. « Certo che meglio è una degna ed eroica morte, che un indegno e vil trionfo. » A queste parole succede un maraviglioso sonetto, che dai più fu attribuito al Bruno, ma che io ritengo, e dimostrerò più avanti, opera dello stesso interlocutore del dialogo, che lo recita, Luigi Tansillo poeta napoletano, lodatissimo dal Bruno, nonchè da molti contemporanei.

Il dialogo quarto dipinge la tendenza dell'anima agli affetti e alle cure materiali, mentre la ragione la sforza all'alto. L'anima è qui presa come potenza inferiore, da cui la mente si è ribellata. Il poeta chiama *passero solitario* o *cuor alato* l'intelletto che « liberato da la gabbia in cui si stava ozioso » è inviato ad annidarsi alto, ad allevar i suoi pulcini, che sono i pensieri; a lui è commesso per guida Amore,

« un dio
Che da chi nulla vede, è cieco detto. » (2)

---

(1) « Io per l'altezza de l'oggetto mio
Da suggetto più vil dovegno un dio. »
« Ed io (mercè d'amore)
Mi cangio in dio da cosa inferiore. »
Er. f., dial. III, ultimo sonetto.

(2) Questo verso rammenta l'altro: « Per esser orbo tu lo

Il cuore in questo progresso ascensivo, sempre più va accendendosi verso l'infinito; e. l'anima, dalla quale ha preso congedo, invano lo richiama dal proseguire un oggetto che non può raggiungere.

« Co'i pensier mel richiamo a tutte l'hore,
Ed ei rubello qual girfalco insano »

non torna indietro. Esso è fuggito come dalla madre là dove « dolcemente languisce, suavemente arde, e constantemente nell'opra persevera »: sicchè l'anima teme di lui. La quale, non potendo dimenticare gli affetti sensitivi e naturali, si lamenta che il cuore siasi da lei allontanato, proseguendone altri diversi, cioè gli affetti ideali; ella cerca di ritrarnelo, perchè l'alto oggetto che lo attira è inarrivabile; per lei è vana e pericolosa quella prosecuzione di ciò che il cuore non può abbracciare, e che lo distrae dall'uffizio della natura propria e lo disgiunge dal materno seno; essa teme non gli accada come ad Atteone, punito perchè osò mirar nuda la beltà divina; ma quegli, appunto come Atteone uscito a perlustrare la selva delle cose, in traccia della divina sapienza e beltà, più non si arresta; perciocchè, appena è divenuto all'apprensione di una specie di bello e di buono, da questa giudica che sopra essa è altra maggiore e maggiore. Sempre dal bello compreso e per conseguenza misurato fa progresso verso quello che è veramente bello, che non ha margine e circoscrizione alcuna. Così l'infinito e infinitamente perseguitato in questo modo di per-

chiami cieco », e fa parte di un sonetto il quale è una variazione di uno publicato a Londra nel 1584, che chiudeva, con altri due, la epistola proemiale del Bruno al signor di Mauvissière, sul massimo dialogo *De l'infinito universo et Mondi*.

secuzione, il quale non ha ragion di moto fisico, ma metafisico, e il quale non è dall'imperfetto al perfetto, ma va circuendo per i gradi della perfezione, per giungere a quel centro infinito il quale non è formato nè forma.

L'anima allora, attenta ai sensi per l'antica amicizia con la materia, « ispedisce gli armati pensieri che sollecitati e spinti dalla querela della natura inferiore » (ossia dell'anima stessa), sono inviati a richiamare il cuore. Essa li istruisce come si debbano portare, perchè invaghiti dall'oggetto non facilmente vengano anch'essi sedotti a rimaner cattivi, e compagni del cuore. Dice dunque che s'armino d'amore: ma dell'amore naturale, inferiore, comune, nella cui milizia si ritrovano. E se per altro uffizio non vogliono farsi rivedere, rivengano al manco per darle notizie del suo cuore. Badate, dice l'anima, di chiudere gli occhi, perchè la vista dell'alto oggetto non affascini pur voi e vi disguidi dal vostro proprio naturale sentiero.

Ma i figli aprirono gli occhi e, presi dalla bellezza ideale, rimasero in compagnia del cuore. L'anima addolorata richiama con tutta la forza sua i fugaci pensieri e il cuore disviati; si sdegna con l'intelletto che di essi l'ha privata; e protesta che senso e intelletto, ciascuno attenda al proprio uffizio. Invano. Essi tornano sì, ma per dichiararle la ribellione e forzarla tutta a seguitarli. Ed ella, tra i lamenti, comincia a cedere. E già esprime il desiderio dell'alto oggetto in compagnia dei figli. Ella si sente lacerata « per la distrazione che patisce dal comune amore della materia » ma intanto cede.

« Quand'avverrà ch'anch'io da qua mi tolga,
E ratt'a l'alt'oggetto mi sulleve;
E insieme col mio core
E i comuni pulcini ivi dimore ? »

Qui il drama raggiunge il punto culminante: poi precipita. Da furore animale in cui si trovava, è promossa a furor eroico. Essa ascende per virtù di contemplazione e, rapita sopra l'orizzonte degli affetti naturali, con più puro occhio apprende la differenza da questa nuova vita alla prima; aspira ad alto, e benchè viva nel corpo vi vegeta come morta.

Qui finisce veramente la vita secondo il mondo pazzo; comincia la vera, la eroica vita intellettuale. E qui termina la parte dramatica; incomincia la parte più propriamente poetica.

Quando avverrà, esclama il furente poeta, ch'io poggi al monte, onde possa bearmi delle varie e peregrine bellezze dell'universo? Quando sarà che, sciolto dalle cure che mi allacciano, potrò inalzarmi alla unità perfetta? Oh! se a quell'altezza pervengo, allora sarò come colui che *predice e dice,* per cui dire e fare, essere e pensiero si confondono, e si identificano in uno.

Col dialogo quinto il poeta « non procede più per teoria e ragionamenti, ma come i profeti negli estatici rapimenti, per simboli e per figure. Il simbolo sottentra all'idea, e si illuminano e sostengono a vicenda.

Diversi stemmi passano via via innanzi allo sguardo del vate, o meglio, secondo la espressione di Dante, gli *piovono nell'alta fantasia* ». (1) Ad

(1) D. Levi, *Giordano Bruno e la religione del pensiero,* Torino, Candeletti, 1887.

ogni stemma è apposto un motto che ne riassume il concetto allegorico, il quale è ampliato nel sonetto ed esplicato negli scolii. Il significato di queste figure, e son moltissime, varia di poco: esse o ritraggono il dissidio interno che agita l'anima dell'eroe, o adombrano i fatti della vita del poeta o ne simboleggiano le teoriche metafisiche. Per tal maniera o sono psicologiche, o istoriali e profetali, (¹) o filosofiche.

Noi non passeremo per tutte coteste figure o imprese come son dette: diremo soltanto che in esse, benchè la potenza imaginativa del Bruno abbia trovato un vasto campo d'esercitazione, pure c'è qualche cosa di pesantemente uniforme, di copiosamente invariato, ed è il concetto allegorico. Non sono conseguenti tra loro, perchè si ripetono troppo: sfrondata la maggior parte delle variazioni simboliche, si riducono queste imprese ad avere il medesimo tronco; sicchè meglio che conseguenti, si possono dire equivalenti. Donde una sproporzione nella economia del poema.

Di tutti questi stemmi fantasiati dal Bruno forse gli venne l'idea, ripensando alle classiche descrizioni degli scudi degli eroi, da Achille a Rinaldo. A quel ricordo si saranno associate le idee che gli potevano essere suggerite dal tempo in cui viveva, quando appunto fioriva l'arte araldica, specialmente sotto le invadenti costumanze spagnole, e se ne scrivevano lunghi trattati. Torquato Tasso fece delle imprese per qualche gran personaggio di quel tempo, e in un trattato ne descrive e spiega molte

(¹) « Vedi come portano l'insegne de gli suoi affetti o fortune. » Dial. IV, in principio.

o trovate o riportate da altri, che più gli piacciono, od anche ne propone egli. (1)

Questo simbolismo spezzettato nell'opera del Bruno dà per avventura a pensare una distinzione e distanza di lavoro e di tempo nella composizione. C'è troppo slegamento nelle diverse parti. Come nel capolavoro di Goethe prima il senso profondo della leggenda è messo in piena luce senza frascami allegorici, e s'incontrano tipi umani vivi e veri come Margherita; poi nella seconda parte, scritta a grande intervallo di tempo dall'altra, predomina il simbolo: così negli *Eroici furori*; e io credo che gran parte dei versi de' primi dialoghi erano già stati scritti dal Bruno fin da quando era ancor giovine, scrittor dramatico e poeta più che filosofo. Pare che anche il Quinet abbia sentito così, perchè ha pensato che il Bruno in un ritorno metafisico sul suo passato abbia fatto un filosofico commentario in prosa de' suoi sonetti appassionati, abbia transformato in amore eroico dell'ideale quel che sarebbe stato l'amore terrestre di un giovine monaco della Calabria. (2) Checchè si pensi di tale ingegnosa spiegazione degli *Eroici furori,* io tengo per fermo che molta materia di essi era già preparata quando il Bruno andò in Inghilterra, e dubito anzi che parecchi sonetti fossero stati composti per la Giulia fanciulla, introdotta nell'ultimo e più bel dialogo a raccontare il viaggio dei nove giovini calabresi innamorati, e che siano poi stati raccolti

(1) TORQUATO TASSO, *Dialogo delle Imprese.*

(2) Dalle ultime parole degli *Er. f.* pare che, fanciulla, sia stata Giulia un primo amore del Bruno, il quale la ricordi con soave riconoscenza. E forse da queste parole argomentò all' amore del giovine domenicano per una di Calabria, E. QUINET nelle sue *Rivoluzioni d'Italia.*

e adattati all'amor dell'ideale e fors'anco al nuovo amore segreto per la regina Elisabetta. Di tali dubbi, del rimanente, riparleremo.

Nella seconda parte mutano gl'interlocutori, ma non muta la forma dell'allegoria: continua a passare la schiera degli stemmi. Intanto è notabile che molti sonetti, benchè caudati, son regolari qui. Ma la lettura di tutti questi articoli induce un senso quasi di disgusto. Queste pagine tolgono effetto e valore all'opera. Qui l'autore gioca di artifizio. Il lettore quasi s'irrita. Qual cosa di simile si prova nella seconda parte della *Vita nuova*, dove l'amore per Beatrice si perde nelle sottigliezze cabalistiche. Ma là c'è un filo per cui il Teseo fiorentino libera dal laberinto delle cabalistiche metafisicherie la viva poesia umana, e la riporta

« Nell'aer dolce che del sol s'allegra »

e la rende anzi più bella e disposta a salire alle stelle.

Dante per mezzo la dimostrazion cabalistica magnificò la condizione del suo amore fino all'apoteosi di Beatrice, sicchè, dopo quell'intermezzo, la poesia dantesca, entro l'allegoria della Comedia, ridiventa umana, divinamente umana. La cabala fu mezzo per mutar la scena; negli *Eroici furori* invece par quasi che il simbolo accenni a diventar fine a se stesso. Come in un caleidoscopio gli oggetti son sempre quelli, diversamente accozzati tra loro, così qui i fantasmi son sempre gli stessi, disposti vestiti colorati più o meno bizzarramente. Non bisogna del resto dimenticare che questi sono difetti del Secento.

Uno dei pochi sonetti che sono come uno spiro

d'aria fresca in mezzo all'afa pesante di tante antitesi simmetriche di concetti e di forma, in mezzo a tante sottigliezze allegoriche e digressioni abbondanti, è quello che incomincia

« Per man d'amor scritto veder potreste »;

al quale anche segue un chiaro e congruo comento, senza distesi nebbiosi addensamenti di concetti e di simboli.

Nel dialogo secondo si dimostra che non tutti possono nè debbono ardire alte imprese. Le scienze sono venute in grande iattura perchè i pedanti han voluto esser filosofi. Le menti piccole e basse non devono *destarsi ad alti amori*. Il *sursum corda* non può essere intonato se non da quelli che *hanno l'ali*. Questi devono essere svegliati, devono armarsi della verità e, illustrati dalla divina intelligenza, combattere la fosca ignoranza, montando su l'alta rocca della contemplazione. A costoro conviene di avere ogni altra impresa per vile e vana; chè essi non devono in cose leggére spendere il tempo, la cui velocità è infinita. Egli non disprezza quelli che *non han l'ali*, ma quelli tra costoro che vogliono inalzarsi a pari con chi le possiede.

Stupenda è la descrizione che il Bruno fa della caccia dell'anima eroica alla verità. Qui i difetti dello scrittore sono di molto impiccioliti, e alcune pagine di questo dialogo compensano per sublimità il tedio lungo di molte che precedono. Qui il poeta interpreta il filosofo, e l'uno sostiene l'altro. Qui tanto il critico della filosofia quanto il critico dell'arte s'arresta ammirando. [1]

---

[1] B. Spaventa in un breve studio, che Felice Tocco dice, profondo, *Dell'amore dell'Eterno e del Divino di G. Bruno*

Tutto quello che vive, in quel modo che vive, conviene che in qualche maniera si nutra, si pasca. Però alla natura intellettuale non quadra altra pastura che intellettuale, come al corpo non altra che corporale. Or l'esca della mente bisogna dire che sia quella sola che sempre da lei è bramata, cioè la verità alla quale in ogni tempo e in qualsivoglia stato si trovi l'uomo, aspira. E la verità è incorporea. Dunque a chi la cerca è necessario montar sopra la ragione di cose corporee. Tra gl'instromenti atti alla venazione di chi la cerca, soccorre la contemplazione principalmente e la logica. Quindi si va perlustrando la selva delle cose naturali dove sotto l'ombra degli antri e tra le spine e le ruvide e frondose piante s'asconde, come i tesori più grandi sono celati con maggior cura.

Ma questa verità è cercata come cosa inaccessibile, come oggetto inobbiettabile: però a nessuno pare possibile di vedere il sole, l'universale Apolline, e luce assoluta, per specie suprema ed eccellentissima; ma sì bene la sua ombra, la sua Diana, il mondo, l'universo, la natura che è nelle cose, la luce che è nella opacità della materia: cioè quella, in quanto splende nelle tenebre.

Di molti dunque che per dette vie ed altre assai discorrono in questa deserta selva, pochissimi son quelli che s'abbattono al fonte di Diana. Molti rimangono contenti della caccia di fiere selvatiche e meno buone, e la massima parte non trova da far

afferma che questi, quando « discorre di cose schiettamente speculative, può e deve anzi essere tenuto come modello di perfetto scrivere da tutti coloro che studiano la filosofia. » È lavoro estratto dalla *Rivista Enciclopedica Italiana*, e riportato dal *Cimento* nel 1854.

presa. Rarissimi gli Atteoni, ai quali sia dato di poter contemplare la Diana ignuda. Allora il cacciatore viene talmente ad apprendere, che resta ancora compreso, assorbito, unito, diviene caccia; e da volgare, ordinario, civile, si fa selvatico come cervio, « ed incola del deserto, vive divamente sotto quella procerità di selva, vive nelle stanze non artificiose di cavernosi monti, dove admira gli capi de gli gran fiumi, dove vegeta intatto e puro da ordinarie cupiditadi, dove più liberamente conversa la divinità... Così li cani, pensieri di cose divine, vorano questo Atteone, facendolo morto al volgo, alla moltitudine, sciolto dalli nodi de' perturbati sensi, libero dal carnal carcere della materia; onde non più vegga per forami e per fenestre la sua Diana; ma avendo gittate le muraglie a terra, è tutto occhio a l'aspetto de tutto l'orizzonte. »

La fine di questo secondo dialogo è paragonabile all'ultima parte degli *Asolani* di P. Bembo, (1) per solennità di descrizione e sublimità di visione. E se il Bruno avesse in queste pagine qui moderato col fren dell'arte la tendenza alla ridondanza e amplificazione, se al suo stile avesse dato un poco più di misura e di compostezza, qualche buona ragione avrebbe avuto T. Mamiani di paragonare i dialoghi morali del Bruno ai più belli di Platone. (2)

Nel dialogo 3° Liberio racconta che trovandosi il furioso sotto l'ombra di un cipresso, ed es-

---

(1) V. nel l. 3° degli *Asolani* il discorso fatto dal romito a Lavinello.

(2) V. prefazione di T. Mamiani al dialogo *Bruno* di F. Schelling, tradotto da M. Florenzi Waddingten, Firenze, F. Le Monnier, 1859.

sendo la sua anima « intermittente da gl'altri pensieri » avvenne (cosa mirabile) che si parlassero insieme il core e gli occhi, lamentandosi a vicenda e accagionandosi tra loro « di quel faticoso tormento che consumava l'anima ».

A dire il vero, se mi parve esagerato il giudizio complessivo di T. Mamiani sui dialoghi del Bruno, approvo pienamente ciò ch'egli dice di questa poetica rappresentazione del cuore che discute con gli occhi, proponendo e rispondendosi tra loro reciprocamente. È la gran controversia filosofica intorno alla preponderanza della virtù conoscitiva sull'appetitiva o di questa su quella, trattata con una figura molto leggiadra. « Ma l'ordinaria trascuranza di stile del Bruno raffredda e disbellisce quel gentile pensiero. » (1)

Nel dialogo quarto nove ciechi apportano nove cause particolari della lor cecità, benchè tutti convengano in una cagione generale di un comune furore. Il primo è cieco per natura, e si lamenta di amare ciò che non vide mai. L'altro, morsicato dal serpe della gelosia, è venuto infetto nell'organo visuale. Il terzo dice di essere divenuto cieco perchè repentinamente fu promosso dalle tenebre a una gran luce. Quello che segue dice di esser cieco per troppo frequente rimirare il sole. Al quinto, per troppo lagrimare, si sono talmente appannati gli occhi che il raggio visuale non può più stendersi a compararsi le specie visibili. Anche il sesto ha perduto la vista per soverchio pianto. Nel settimo gli occhi sono consumati dall'intenso ardore che ascese dal

(1) V. *Bruno* di F. Schelling, prefazione di T. Mamiani.

cuore. Succede l'ottavo, la cecità del quale fu cagionata dalla saetta che Amore gli ha fatto penetrare da gli occhi al cuore. L'ultimo è anche muto, onde non può spiegare la cagione della sua cecità. Ognuno di questi si lamenta in un sonetto, meno il nono, invece del quale parla la sua guida. Segue poi una lunga particolareggiata spiegazione filosofica di questi ciechi. I quali rappresentano in fondo nove cagioni abituali, che turbano l'uomo e lo ritengono dal conoscere e godere l'assoluto.

Entrano da ultimo in iscena Laodamia e Giulia. Esse ragionano d'altri nove ciechi d'altra forma e significato. Partirono questi, ch'erano nove giovini bellissimi, dalla Campania felice, innamorati senza speranza della bellezza di Giulia; e furono da una maga acciecati con l'aspersione di un liquore, nè potevano riaver la vista se non prima avessero trovato un'*alta saggezza* congiunta a *nobil castità e bellezza*, che aprisse loro un vaso fatale avuto da quella Circe. Raminghi e infortunatamente laboriosi per lo spazio di dieci anni, giunti al fine nell'isola britannica, al conspetto delle belle e graziose ninfe del Tamigi, ricuperarono la luce; poichè mentre la più bella fra esse, *dubbia contrattava il vaso*,

« L'aperse, che non v'ebbe alcun ritegno »

come avrebbe detto Dante. L'allegrezza fu infinita. (1)

(1) È probabile che la imaginazione di questi ciechi sia stata tolta dalla *Cecaria* dell'Epicuro napolitano, dalla quale già L. Tansillo, il poeta italiano prediletto da G. Bruno, aveva giovanissimo tolto il concetto della sua ecloga pastorale *I due Pellegrini*. Intorno alla quale vedasi FRANCESCO FLAMINI: *Sulle poesie del Tansillo di genere vario*, Pisa, Nistri, 1888.

Allora quelli ballando in ruota e sonando cantarono grati con soavissimi accenti le lodi dell'unica Ninfa. E Giulia, alla quale è raccontato ciò da Laodamia, si dichiara contenta che la sua bellezza della età verde sia stata principio per far discoprire quell'unica a' suoi amanti di una volta. Il racconto di Laodamia è assai bello. La scena è proprio degna del Sannazaro e del Poliziano. Qui è esaltata la potenza della beltà feminile; e che interloquiscano due donne, bene sta. Dopo tante ripetute metafisicherie pare di essere giunti veramente a un palagio della « saga Circe » venuto su per incanto dal suolo. Questo dialogo quinto, artisticamente, è forse la parte migliore degli *Eroici-furori*. Qui l'allusione soggettiva è meno velata e spicca già netta: ecco la Campania, ecco la Giulia fanciulla, la Britannia, le belle dame, Elisabetta, nuovo sole che può « mostrargli l'imagine del sommo bene in terra ». Quello ch'era stato allargato fino a diventar il poema dell'anima umana, si contrae e s'incentra ancora nel poema dell'anima del Bruno. Come ha detto in principio dell'opera che prima di esser poeti bisogna esser filosofi, così qui dopo aver tanto filosofeggiato, riesce veramente poeta.

Ora, qual è l'allegoria di questo quinto dialogo? Pare che qui il poeta non se ne sia molto curato. E se allegoria c'è, non può essere tanto recondita. T. Mamiani crede che questi nove ciechi personifichino « il trasmutarsi di tutte le cose e il salir loro e il discendere dal sommo all'infimo della perfezione, passando per innumerevoli stadi intermedii ». Vero è che il Mamiani si fonda su quello che il Bruno stesso dice nell'argomento premesso

all'opera. Dopo la quale, l'autore deve aver fatto un vero sforzo per allegorizzare anche il dialogo quinto, come tutti gli altri, benchè questo fosse stato composto con intendimenti più poetici che filosofici. Ma tant'è: al Bruno parve forse di essere stato troppo ardito in questa ultima parte dell'opera sua, e allora tentò di temperare l'arditezza con dare una significazione riposta anche alle parole più chiare che gli erano sgorgate dal cuore. Come il Tasso tentò di rendere cristiana la sua paganeggiante *Gerusalemme liberata,* per mezzo della più forzata allegoria, scrivendo la *Conquistata*, così il Bruno alla libera raggiante manifestazione del suo cuore cercò d'imporre l'oscuro e ispido cilicio dell'allegoria metafisica.

Se allegoria si vuol trovare, non si creda, ripeto, che sia tanto difficile. Pensando che il Bruno dà talvolta una doppia interpretazione agli stessi suoi simboli, (1) io credo anche in una interpretazione più ovvia; tanto più che me ne dà la chiave il Bruno con queste parole che io rammento: « reprimano il vedere, chiudendo gli occhi, perchè non mirino altra beltade o bontade. » (2) L'uomo deve resistere a tutte le basse tentazioni del mondo, passar come cieco tra le cose e le persone ignobili, sorretto da quella fortezza che vien da speranza e fede nel bene; dolce gli sarà questa penitenza, la quale lo condurrà poi alla vista dell'alto oggetto, e a bearsi in essa.

(1) Dial. V, impresa VI. Questa è anche prova che il Bruno si esercitava a metafisicare su quello che prima gli era venuto chiaro e naturale fuor della mente.

(2) Dial. IV, son.: « Alti, profondi, e desti miei pensieri. »

« Ahi! senza pianto
L'uomo non vede la beltà celeste » (¹)

dice il Foscolo di Tiresia, punito di cecità perchè volle alla pena preparatoria anticipare la visione divina. Così intendo io l'allegoria generale dei nove ciechi: è come un'inversione nel concetto di espiazione.

E questa è l'opera del Bruno, che io ho cercato di delineare nella parte che più interessa per lo studioso delle lettere; riassumere quest'opera interamente sarebbe stato, non che poco utile, difficile assai, essendo essa disordinatamente frequente di episodi e digressioni incongruenti, di filosofiche disquisizioni e di assalti polemici contro Aristotele o gli ebrei o i pedanti, contro i quali G. Bruno ha un odio alfieriano, cioè un odio sistematico. Questo uomo vulcanico quanto il terreno ove nacque, figlio di un soldato, (²) spirito rivoluzionario, dotato di una potentissima fantasia, non conosceva punto moderazione. In ciò principalmente stanno i difetti del suo stile. E in ciò egli imita ancora gli Alessandrini, e specialmente Plotino.

La potenza caratteristica del genio di Giordano Bruno è la imaginazione. L'ardore stesso delle sue passioni, osserva Ch. Bartholmèss, non sembra che un effetto della vivacità della sua imaginazione. Questa ópera tanto sulle altre facoltà, che al filo-

(¹) U. Foscolo, *Le Grazie*. Le intricate allegorie di questo carme, i cui frammenti sono divinamente perfetti d'arte, possono avere forse qualche somiglianza con queste degli *Eroici furori*.
(²) Giovanni Bruni, secondo che disse Giordano stesso, era di professione militare. V. i documenti del processo di Roma nella *Vita di G. Bruno* di D. Berti.

sofo manca la lenta circospezione dell'osservatore, la silenziosa costanza della riflessione, la fredda calma della dimostrazione; egli ha invece la spontaneità della intuizione, la variata vivezza rappresentativa, la impazienza ardita dello indurre e dello affermare, e quasi un fremito della originalità. I pericoli, le varietà, le novità dei viaggi sono a lui, avido di emozioni, cavaliere errante della filosofia moderna, cose oltremodo grate. [1] In lui non c'è la quieta uniformità dell'animo e della vita regolata. Perciò ogni legge ogni misura d'arte e di stile è sdegnata da lui, che le chiama *frascherie*. Così, anche nella sua comedia c'è una tale arruffata abbondanza di cose, che fu detta contenere gl'intrecci di tre comedie. Così nei dialoghi c'è una intemperanza di digressioni e aneddoti e allegorie incoerenti, una monotonia faticosa di tautologie e parafrasi, un tumulto d'invettive e di declamazioni tonanti. Talvolta il Bruno comenta a parte a parte i suoi sonetti, li *divide* come dice e fa Dante de' suoi nella *Vita nuova*, tal altra li spiega senza ordine, digredendo spesso in concetti e questioni diverse; qualche volta ancora abbandona senza spiegazione un sonetto o una parte, di cui pur si vorrebbe che la ragione fosse più manifesta. Il fiottare de' sinonimi che s'incalzano, sotto cui le idee pare s'anneghino, dimostra una tal quale incertezza della mente di lui. Nel grande pensatore si affollavano in gran copia e disparità le idee delle cose, si presentavano sotto innumerevoli aspetti: era la ebollizione della

(1) L'antipatia per la indolenza e il dolce far niente è spiegata nella difesa che Momo, con pariniana ironia, fa dell'Ozio nel dialogo terzo dello *Spaccio*.

materia del nuovo mondo intellettuale. Prova della indeterminatezza e fluttuazione delle sue idee può tenersi anche il fatto, già accennato, che egli talvolta cerca e dà duplice o più varia interpretazione di una medesima fantasia sua, quasi che quando questa gli sgorgò dalla mente, egli non ne avesse piena conscienza. Di tanti difetti, molti sono del tempo in cui viveva: ma questi adattavansi alla sua natura e ne erano secondati.

Nella forma poi dialogica degli *Eroici furori* in particolare, non c'è nulla di quelle perfezioni di Platone a cui il Tasso tentò invece di avvicinarsi, come a quelle che gli parvero « veramente maravigliose ». [1] Per T. Mamiani i dialoghi del Bruno, massime quelli su le materie morali, « non temerebbero forse di approssimare i più belli e più artificiosi di Platone, se come costui nacque e parlò in Atene, avesse l'altro sortito per patria non la Puglia ma la Toscana ». [2] Questa a me pare una esagerazione. Certa vivezza drammatica si trova in qualche dialogo dell'autor del *Candelaio*; talvolta per esempio nello *Spaccio*; e anche nella *Cabala*, specialmente nel dialogo secondo: manca affatto negli *Eroici furori*.

Il dialogo, dice Torquato Tasso, « non imita solamente la disputa, ma il costume di coloro che disputano ». [3] I personaggi degli *Eroici furori* non hanno nulla della vita dei personaggi plato-

---

(1) T. Tasso, *Discorso dell'arte del dialogo*.
(2) T. Mamiani, Prefazione al *Bruno* di Schelling, tradotto dalla Florenzi Waddington. Più esattamente non la Puglia ma la Campania doveva il Mamiani nominare quale patria di Giordano Bruno.
(3) T. Tasso, *Discorso dell'arte del dialogo*

nici; figurano come ciceroni, che dimostrino gli oggetti di un museo. Il dialogo si riduce quasi, per la inefficacia dramatica, alla forma espositiva. Il drama è tutto nell'argomento; non è nelle persone ma nelle cose. Di fatto il dialogo non prende nome da un attore principale, come quelli di Platone, bensì dall'argomento, perchè appunto l'attore non c'è. Qui non ha azione diretta il Bruno nè il Tansillo nè Cicada nè altri; protagonista qui, l'anima umana; luogo della scena, tutto il mondo.

Tuttavia, da tanti difetti di forma e di stile emergono grandi pregi. Il Bruno talvolta dà l'imagine di una luminosa sera della più calda estate, quando succedono senza interruzione vividi lampeggiamenti.

È vero che la sua imaginazione è fortissima; pure ei sa anche frenarne il volo, che non cada mai nel chimerico nell'irrazionale nell'arbitrario. La fantasia dipinge arditamente le aspirazioni del suo cuore pieno di fede e crea le imagini concrete delle idee metafisiche e morali della mente. Così il reale sostiene, non sopraffà, l'ideale. È il *mutuo fulcimur*. (1) Che se talora la imaginazione disordina, invece che nell'irrazionale o nell'inverosimile, cade nella oscurità.

E questo avviene spesso. Ma a traverso alle oscurità e alle ombre, in cui si ode soltanto una voce confusa, s'erge di quando in quando chiara e radiosa la figura del poeta, e s'ode distinta la sua voce potente, e fin talvolta, massime allor ch'ei parli delle cose più nobili e alte, dell'infinito o di Dio, dell'universo o del congiungimento eroico dell'uomo con la eterna Bellezza, pare di poter seguire il moto

(1) *Er. f.*, parte I, dial. V, impresa 3ª.

patetico della sua fisionomia inspirata e del gesto eloquente. Ombre dunque in lui; sì, ma luminose ombre, come quelle di cui il Bruno teorizzò in un libro, (1) dando loro un valore reale e un senso misterioso e grande.

Alla sua eloquenza giova anche una ricchezza mirabile di lingua. È uno degli scrittori, credo, che possiedono maggior numero di parole. Nei molti latinismi e vocaboli coniati da lui è talvolta felice; efficacissimo sempre. Se la folla dei sinonimi rivela, come notai, certa indeterminatezza di idee, nel Bruno rivela anche una larghezza immensa delle medesime. Ogni cosa a lui si appresenta sotto moltissimi aspetti, perchè la sua mente corre rapida a tutti i lati opposti degli oggetti; ed egli li presenta a noi con altrettanti nomi epiteti metafore. Il vocabolario del Bruno, quasi come quello di Dante, pare contenga virtualmente tutte le parole possibili. Al Bruno non poteva mancare la parola mai; per tutta la varia immensità delle sue idee trovava la espressione; il suo vocabolario era in formazione e generazione continua, come in un mondo succede la evoluzione delle forme.

Se dalla prosa passiamo ai versi, dobbiamo dire che il Bruno ha bensì l'anima del grande poeta, ma gliene manca l'arte. Già la sua prosa ha colore e calore poetico; la preoccupazione del principio e del destino delle cose, gli accesi colloqui con la propria conscienza, l'ansia continua dell'infinito, donde l'impeto lirico di alcune pagine, la stessa tendenza ai contrasti, lo rivelano poeta. Nel contrasto c'è

(1) *De Umbris Idearum. Parisiis, apud Aegidium Gorbinum, MDLXXXII.*

molto elemento di poesia; e questa tendenza è già evidente nel Bruno giovine, sia nella prima esplicazione del suo ingegno con la comedia (essendo appunto il contrasto l'anima della dramatica), sia nello intento filosofico del *Candelaio* medesimo, sia fin nel titolo che accompagna il nome dell'autore, *accademico di nulla accademia, detto il Fastidito,* e nella epigrafe, *ilare nella tristezza, triste nella ilarità;* dalle quali parole quell'intento trapela, perchè « con questa duplice divisa il filosofo crede aver dato a conoscere la sua indifferenza alle passioni che sogliono commuovere le persone e che il comico si propone purgare. Egli ride di quel che affligge, s'affligge di quello che fa ridere. » (1)

Ma questa tendenza, che del resto è spiccatissima negli scrittori del Secento, anzichè giovare all'arte bruniana, fu di grande impedimento, perchè spinta all'eccesso, in tutto, fin nel periodare poetico. Vedasi per esempio il sonetto

« Amor, sorte, l'oggetto, e Gelosia », (2)

che è una continuata disposizione antitetica di pen sieri non solo, ma fin delle parole ad essi corrispondenti. Il Bruno palesa, comentandolo, di aver fatto, per conseguire quel bizzarro ordine simmetrico di corrispondenze, uno sforzo maggiore di quel che non sembri a chi legge. L'ἄριστον μέτρον (3) dei greci non fu certo la regola della sua prosa e tanto meno della sua poetica. La misura artistica, quella che manca pure a ingegni sublimi, specie

(1) Carlo Tèoli, *Proemio al Candelaio*, Milano, Daelli, 1863.
(2) *Er. f.*, P. I, dial. I.
(3) Détto sapiente che si attribuisce a Cleobulo, e che è degno dell'armonioso popolo greco.

moderni, come a Vittore Hugo, (1) manca al Bruno. Gli manca inoltre il buon gusto, e la lima. Mette insieme bello e brutto, e slomba il pensiero nelle ripetizioni e negli artifizi; di più nella improvvisazione storce i versi e non bada. Nè di tutto ciò egli era inconsapevole. In casa del dio Ozio egli pose « i tanti vani versificatori » del suo tempo, de' quali derideva l'arte vuota e inutile; egli voleva la *fatica utile*, (2) e più che della forma si curava della sostanza. Unico pregio artistico, ma di non grande valore, è la varietà delle sue rime. Prova della facilità frettolosa con cui componeva, è la prevalenza dei versi con l'accento su la sesta sillaba, di più spontanea sonorità.

Nello Argomento premesso agli *Eroici furori* dice che qui le Muse lo inebriano « de tai furori, versi, e rime, con quali non si mostrano ad altri ». Questa riforma letteraria, a cui egli aspira, se non fosse nel contenuto nuovo ch'ei vuol dare all'arte, non si troverebbe certo, chi la cercasse nella forma esteriore. Il Bruno, dice Ch. Bartholmèss, propone alla poesia petrarchesca un oggetto più bello della beltà di Valchiusa, una passione più nobile che la malinconia amorosa, inspirata da una mortale. Vero; ma per dar veste a' suoi concetti ricorre, senz'accorgersene forse, alla divisa petrarchesca. Ammiratore di Luigi Tansillo. se anche lo superò nella forza dei concetti, non lo imitò nel magistero dello stile e nella musica del verso. Una riforma avrebb'egli certamente operato, se non si avesse imposto una legge di scrivere come parlava.

---

(1) Enrico Panzacchi, *Discorso intorno a V. Hugo.*
(2) V. dial. III, c. 1° della *Bestia trionfante.*

Veramente, qualche cosa di nuovo ha tentato; per esempio, di portare nella versificazione italiana l'antica rima *couronnèe* dei francesi. (1) Ma questi tentativi si spiegano con la stessa tendenza del Bruno ai contrasti, per la quale spesso imbizzarrivasi anche in giuochi antitetici di parole. A' suoi tempi, esaurite le forme d'arte poetica, già la poesia metrica aveva fatto buone prove; ed era vivo e celebre Gabriello Chiabrera. Ecco un campo aperto allo spirito innovatore del Bruno; egli non vi pose piede, e lasciò che vi entrasse Tomaso Campanella. (2)

Quella monotonia che si nota nei concetti delle imprese descritte dal Bruno, c'è anche ne' suoi sonetti. (3) In essi, dopo le quartine c'è d'ordinario un punto; succedono le terzine che a quelle si contrappongono. Tra le une e le altre c'è sempre un distacco sensibile, c'è una pausa. Il concetto principale è quasi sempre nelle terzine, e gli accessori nelle quartine. Quelle sono anche meno stentate e più chiare di queste. Il verso in quelle non è tanto oscuro e rude, ma piglia anche agilità e pie-

---

(1) *Er. f.*, P. 1, d. IV, son.: « *Destin, quando sarà ch'io monte monte* ». Il prof. C. LOMBROSO in un articolo intitolato « *Genio e Follia di G. Bruno* » porta come primo esempio di ripetizioni e di omofonie simili agli scritti dei pazzi, questo sonetto, e ne fa una prova di follia nel Bruno. Se non che bisogna avvertire che qui il poeta ha giocato d'ingegno per adattare alla lingua italiana la rima *coronata*, che il Bruno conobbe in Francia. L'articolo del Lombroso si legge in un numero del *Fanfulla domenicale* dell'agosto 1888.

(2) « Musa latina, è forza che prendi la barbara lingua :
quando eri tu donna, il mondo beò la tua.
Volgesi l'universo.... » Distici di T. Campanella.

(3) Il Bruno usa la parola *sonetto* nel primitivo senso generico di breve componimento poetico; il suo tiene del vero sonetto soltanto il numero dei versi, ordinariamente. I quali poi sono anche misti, endecasillabi e settenari.

ghevolezza: decisamente, per me i più bei versi del Bruno bisogna cercarli ne' suoi terzetti. La qual cosa m'induce a pensare ch'egli sovente scrivesse (come fanno, credo, i poeti mediocri) le terzine prima delle quartine. E ciò, per far più presto: come improvvisava la prosa, così tentava la poesia. Da qui i suoi sonetti non hanno quella potente unità che nasce dalla geniale artistica fusione delle quartine con le terzine. È quella unità che manca a tutta l'opera. È quella unità che per contrario si sente nel mirabile sonetto

« Poi che spiegate ho l'ali al bel desio »,

e per la quale anche io lo credo del Tansillo.

Tre altri sonetti [1] di quest'ultimo sono riportati negli *Eroici furori*. E perchè questo non sarà pure del Tansillo? Forse che la fama del Bruno ha bisogno di quel sublime [2] sonetto per grandeggiare? Intanto è il Tansillo appunto che lo recita negli *Eroici furori* come opera sua. « Tan. A cotal proposito feci questo sonetto. » Anzi poi [3] (quasi che il Bruno prevedesse la futura discussione dei critici) è introdotto Maricondo a nominar di nuovo il Tansillo quale proprio autore di quel sonetto. E si badi che, naturalissimamente, quei sonetti che son del Bruno

---

[1] « Cara, soave ed onorata piaga » — « O d'Invidia e d'Amor figlia sì ria » — « D'un sì bel foco, e d'un sì nobil laccio ». Di più, citazioni e imitazioni del Bruno dalle poesie di L. Tansillo, sono sparse nelle opere bruniane. V. prefaz. di F. Fiorentino alle poesie di Luigi Tansillo, Napoli, Morano, 1882. V. anche Bernardino Telesio, di F. Fiorentino, vol. 2,° p. 469.

[2] Tale lo giudicò Francesco De-Sanctis nella *Storia della Letteratura italiana;* vol. II, p. 308, Napoli, 1872.

[3] « Mar. Così è; onde ben disse il Tansillo.... » *Er. f.*, P. II, d. I, impresa 8.ª

il Tansillo li legge come opera altrui; quando reca uno de' suoi, dice sempre: *Io feci.* (1) Questo parlare così schietto in prima persona, perchè non deve trovar fede appo noi?

Pertanto si rammenti che la massima parte dei sonetti del Bruno non hanno la giusta forma, come questo invece di cui si discute, e che nelle terzine, ai versi endecasillabi son misti i settenari.

Di più. L'ultimo verso del sonetto è tolto di peso dal Petrarca. Ora, io non mi posso adagiare nella opinione che Giordano Bruno, il quale sferzava i petrarcheggianti e, se bene sia uscito in qualche frase e modo ricordante il poeta di Laura, pure non aveva per lui molta simpatia, (2) lo avrebbe tanto imitato da portargli via un verso, pur tornandogli bene in un sì bel posto e degno.

Se non che il prof. Fiorentino nel volume II del suo *Bernardino Telesio* afferma che in una collezione di rime diverse, che fu principiata il 1558 e publicata a Venezia il 1586 si trova questo sonetto insieme con gli altri due:

Cara, soave, ed onorata piaga. —
O d'Invidia e d'Amor figlia sì ria. —

Ed io aggiungo che in una edizione delle poesie

---

(1) Lungo la spiegazione del sonetto: « D'un sì bel foco, e d'un sì nobil laccio » il Tansillo, dopo averlo detto come suo (« A quel senso io m'accostai quando *dissi*... »), se ne riafferma autore: « però *dissi* bello quel fuoco che *m'accese,* perchè ancor fu nobile il laccio che *m'annodava* ».

(2) « E per mia fede, se io voglio adattarmi a defendere per nobile l'ingegno di quel Tosco poeta, che si mostrò tanto spasimare alle rive di Sorga per una di Valclusa: e non voglio dire che sia stato un pazzo da catene: donarommi a credere, e forzarommi di persuader ad altri, che lui per non aver ingegno atto a cose migliori, volse studiosamente nodrir quella melancolia.... ». E continua così nell'*Argomento* degli *Er. f.*

di L. Tansillo, la quale porta la data di Londra (Livorno) del 1782, ho veduto questo medesimo sonetto. Non dovrebbe ciò bastare? Tanto più se si tien conto della solita fretta del Bruno nello scrivere, la quale deve avergli fatto variare una parola nel citare i versi di memoria, perchè ha posto *veloci penne* dove la lezione vera del Tansillo è questa:

Più le superbe penne al vento porgo;

verso che fu poi imitato certamente dal Bruno in quello:

Quindi l'ale sicure a l'aria porgo.

Ciò che ha indótto i critici a ritener quel sonetto opera del Bruno fu, per alcuni di buona fede, la grande somiglianza tra il sentimento dell'uno e quello dell'altro poeta; non che per altri, l'affetto malinteso verso l'infelice e grande nolano. Il fatto poi che nei dialoghi è introdotto sì il Tansillo, ma a leggere e chiosare i componimenti del Bruno, fu per i primi prova, e per parecchi pietosa scusa a sostenere la paternità bruniana di quel componimento. Ed anche a me (si permetta la stranezza) sarebbe stato caro poterla dimostrare. Ma il Bruno stesso mi avvertì che « gl'affetti molto sono potenti per impedir l'apprension del vero », [1] e giudicando spassionatamente, ho dovuto entrare nella persuasione di F. Fiorentino.

Il quale per altro, fondandosi su questo e su qualche altro sonetto del Tansillo, ha creduto di poter dimostrare l'alto amore di costui per Maria

---

[1] *Er. f.*, P. II, dial. IV.

d'Aragona, vedova del marchese del Vasto. Io non so quale giudizio facciano i critici di tale opinione sostenuta assai ingegnosamente; io ripeterò col filosofo di Nola: « Se non è vero è molto ben trovato. » [1]

Se non che ardisco farmi una domanda. Il sentimento del Bruno è molto somigliante a quello del Tansillo: è un « amore intenso, pieno di pericoli, lontanissimo dalla meta; molte circostanze avevano di comune, ed il filosofo poteva descrivere il suo con gli stessi colori, con cui il poeta venosino, o nolano, come lo voleva il Bruno, aveva descritto il proprio innamoramento ». [2] Dunque, è amore di donna quel del Tansillo e non l'ardore irrefrenabile che suscita l' Infinito; pure il Fiorentino confessa che qualche apparenza di verità c' è nel giudizio degli altri critici; i quali, secondo lui han tolto in iscambio quel sentimento del poeta. Ora, io domando, se è stato lecito, con non in tutto sicuro fondamento, fare, come dicono, un processo indiziario al cuore del poeta di Venosa, sarà forse scandalo sospettar amore, pur con non maggior motivo di dubitazione, nel cuore del filosofo di Nola, che tanto a quello somiglia? Povero eroico cuore! Forse, chi sa? eroico anche nell'amare; chè tra i motivi più gravi della condanna del Bruno non c'era anche la entusiastica sua devozione alla regina d'Inghilterra? Eppure a Roma egli tacque un segreto che gli avrebbe per avventura attenuato la colpa. Soltanto, forzato dai giudici rispose:

---

(1) *Er. f.*, P. II, dial. III.
(2) Prefaz. di F. Fiorentino alle poesie di L. Tansillo, Napoli, 1882.

« Ella mi conosceva, andando io continuamente con l'ambasciator in corte, e conosco di aver errato in lodare questa donna essendo eretica. » [1] Tacque; ma aveva già detto molto, in parecchi libri.

Io mi fermerò in modo particolare su quanto aveva detto negli *Eroici furori,* perchè questo è proprio il poema sincero dell'anima di Giordano Bruno, e perchè qui alla *situazione* poetica dell'amore del Tansillo descritta da F. Fiorentino, parmi di poter comparare e accompagnare quella dell'amore del Bruno.

Anzi tutto già con ragioni metafisiche si possono spiegare la malinconia, l'impazienza amorosa? E la gelosia, che è come l'araldo della passione naturale, in che modo ha parte (e tanta viva parte) nell' amore intellettuale? Il Bruno per vero le spiega queste cose, e protesta di essere senz'amore; ma non persuade. Nè sono io solo a dubitare. Già Edgardo Quinet confessa di comprendere a stento come gli eruditi qui non hanno veduto altro che un amore filosofico dell'Ideale. « La gelosia, i desiderii ardenti, tutto porta le tracce di una passione la più reale. Che cosa di più chiaro di queste parole: — Io ardeva per una bellezza corporale —? ». [2] O francese filosofo geniale delle rivoluzioni d'Italia e nostro compatriota d'animo; c'è, nel grande italiano che tu hai anche commemorato e fatto applaudire nella tua terra, [3] qualche cosa di più chiaro che quelle parole.

---

[1] V. il documento IX del processo di Giordano Bruno a Roma, in fine dell'opera di Domenico Berti.
[2] EDGARD QUINET, *Les Révolutions d'Italie.*
[3] Edgard Quinet fece anche una commemorazione di G. Bruno al collegio di Francia.

Il Bruno per verità cerca di liberarsi da quella interna schiavitù; ma non può, ed anzi ne' tormenti di essa trova dilettazione. Come Dante, avendo chiesto a se stesso perchè mai, se la vista della sua donna lo ancide, e lo rende schernevole (o, come direbbe Giordano, *spettacolo di tragicomedia*), (¹) pure la cerca, risponde: « Sì tosto com' io immagino la sua mirabil bellezza, sì tosto mi giugne un desiderio di vederla, il quale è di tanta virtude, che uccide e distrugge nella mia memoria ciò che contra lui si potesse levare; e però non mi ritraggono le passate passioni di cercare la veduta di costei »: (²) non altramente il Bruno rassomiglia se stesso alla farfalla la quale fin che si abbrucia vola intorno al lume; ma la farfalla, aggiunge, non sa del fuoco, come il cervo che va a bere non sa della freccia, e il lioncorno del laccio; egli vede i pericoli dell'amor suo, e preferisce quel fuoco a qualunque refrigerio, ed esclama: Se tale è il mio languire, se è così dolce,

« Mi sien eterni impacci
Fiamme al cor, strali al petto, a l'alma lacci. » (³)

Con tutto ciò il *furioso* si risente contro quelli che lo riprendono come cattivo di bellezza corporale a cui sparga vóti e appenda tabelle; perchè dalle bellezze materiali, che sono raggi della spirituale, come la spirituale della divina, viene a magnificar il cuore verso questa. Ma nel difendersi, transige sulla idealità così pura e astratta del-

(¹) V. il principio dello *Argomento sopra gli Er. f.*
(²) Dante, *V. N.*, XV.
(³) *Er. f.*, P. I, dial. III.

l'amor suo, concedendo a se stesso che le bellezze sensibili del corpo « se non son dio son cose divine, sono imagini sue vive; nelle quali non si sente offeso se si vede adorare ». (1) Lasciatemi! esclama, intendendo bandire da sè i pensieri che gli appresentano altri oggetti i quali non hanno forza di commoverlo tanto, e che gli vogliono involare l'aspetto del sole, « il qual può presentarsegli da questa fenestra più che da l'altre », cioè più dalla bellezza viva del corpo che da qualunque diversa bellezza naturale.

Ma c'è di più. In un luogo un interlocutore, Cicada, domanda: « Non è dunque corporal bellezza quella che invaghisce costui? » (2) Ed io ardisco entrare in quella conversazione per chiedere alla mia volta se quella non è forse una domanda maliziosa. Altrove il poeta è ferito da due strali che escono da due stelle, le quali sembrano e possono essere proprio gli occhi di persona viva. Maricondo poi, uditane la spiegazione filosofica, esclama: « Intendete molto bene. » (3) Ma credo di non intender male nemmanco io. Altrove Cesari prega Maricondo di leggergli l'articolo della impresa per poterne presto considerar il senso « se pur in quello non c'è altro. » (4) Già, in tutte coteste imprese parmi fin che il Bruno scherzi col lettore, e cerchi continuamente di deluderlo.

Ma non è vero che il sonetto il quale comincia:

Avida di trovar bramato pasto, (5)

(1) *Er. f.*, P. II, dial. I.
(2) *Er. f.*, P. I, dial. V, impresa V.
(3) *Er. f.*, P. II, dial. I, impresa XI.
(4) *Er. f.*, P. II, dial. II.
(5) *Er. f.*, P. II, dial. I.

si adatta meglio all'amore umano che al divino? E qui poi bisogna notare una contradizione. Molte volte ha il filosofo ripetuto che per arrivare all'amore intellettuale di Dio ci bisogna del tempo, perchè ci vogliono parecchie gradate operazioni ch'egli ha descritto; anzi nell'articolo IX del dialogo I della II parte ha descritto appunto la resistenza lunga (di sei lustri, nientemeno!) all'Amore, prima che i raggi di lui lo penetrassero. Per lo contrario in quel sonetto dice che Amore lo ha assalito e vinto in un istante, e di soppiatto « *Subito, clam* ». Anche queste e altre contradizioni mi movono ad accertarmi che qui dentro s'intrecciano e s'inviluppano tra loro due fili, uno il filo anagogico che conduce a Dio, un altro l'umano, il filo dell'anima del Bruno, che conduce a un amore terreno.

Or quale poteva essere l'oggetto di questo amore nascosto

Sotto il velame de li versi strani?

Uno dei migliori sonetti del Bruno può essere il grimaldello di quella porta segreta del suo cuore, che noi vorremmo aprire.

« Bench' a tanti martir mi fai suggetto,
Pur ti ringrazio, e assai ti deggio, Amore,
Che con sì nobil piaga apristi il petto,
E tal impadronisti del mio core,
Per cui fia ver che un divo e vivo oggetto
De dio più bella imago 'n terr' adore. » [1]

Nel comento è detto che l'amante ringrazia Amore

---

[1] *Er. f.*, P. I, dial. III.

perchè gli ha presentato una specie intelligibile « nella quale in questa terrena vita.... li sia lecito di contemplar più altamente la divinitade, che se altra specie e similitudine di quella si fusse offerta ». Questa più degna specie della divinità per lui non sarà stata qualche alta bellezza vivente?

> « Pascomi in alta impresa;
> E benchè il fin bramato non consegua,
> E in tanto studio l'alma si dilegua,
> Basta che sia sì nobilmente accesa; »

non par questo già molto chiaro? E il malizioso Cicada già nominato domanda a questo punto: « Il divo dunque e vivo oggetto, ch'ei dice, è la specie intelligibile più alta che egli s'abbia possuto formar della divinità; e non è qualche corporal bellezza che gli adombrasse il pensiero?... » Io non risponderò súbito a Cicada, ma lo imiterò nel domandare. Di fatto, quella che fece al *furioso* la mente desta ad altro amore, quella

> « In cui beltade e la bontà sovrana
> Unicamente più si manifesta, » [1]

non potrebb'essere qualche alta donna o non pare che sia?

Ma la chiave che noi cerchiamo può trovarsi per avventura in un sonetto già menzionato indietro.

Il poeta premette che ebbe fin là il cuore smaltato di diamante, che sempre i suoi studi trionfarono dei varii assalti d'Amore. Il quale

---

[1] *Er. f.*, P. II, dial. II.

« Al fin (come gli cieli destinaro)
Un dì accampossi in quelle luci sante,
Che per le mie sole tra tutte quante
Facil'entrata al cor mio ritrovaro. »

Ed allora egli fu vinto da quello strale

« Qual sei lustri assalir mi seppe male » (1)

Orbene, che cosa vorrà dire ciò? Io sono certo che queste parole devono avere una significazione naturale e non metafisica. Noi qui sorprendiamo Bruno in una nota autobiografica. E se si fa il computo degli anni, sei lustri di vita, secondo gli antichi, corrisponderebbero appunto alla età del Bruno quand'egli fu in Inghilterra. Resterebbe tuttavia a vedere se là, dove la riforma gregoriana del calendario non fu accettata che molto tardi, (2) il ribelle filosofo, alla corte degli eretici, si compiacesse, egli così intemperante in tutto, di usare, per ispirito di riazione, fino in cronologia, le antiche distinzioni del tempo. (3) Che se ciò si potesse assodare, i miei sospetti sarebbero prossimi alla certezza. E allora si potrebbe rischiarare anche una frase, abbandonata dal Bruno senza comento, la quale segue nell'ultima terzina:

---

(1) *Er. f.*, P. II, dial. I, impresa IX.
(2) La riforma del calendario fu fatta da papa Gregorio XIII nel 1582. L'Inghilterra la accettò nel 1752. V. CESARE CANTÙ, *Cronologia Universale*.
(3) Il NIEBUHR nella sua *Storia di Roma* dimostrò che il *lustrum* dei Romani più antichi conteneva 6 anni, di 10 mesi ciascuno; questa divisione fu mantenuta nel calendario religioso, cosicchè poi il *lustrum* era il periodo dopo il quale coincidevano i cominciamenti degli anni civili (ch'erano di 365 giorni) e degli anni religiosi (ch'erano di 304). Del resto, nei poeti oscillò molto il valore del lustro, o eccedendo il termine di cinque anni, o riducendosi alla olimpiade greca.

« Indi con più solenne
Apparecchio, mai cessano ferire
Mio cor, del mio dolce nemico l'ire. »

Con più solenne apparecchio non può essere una ben coperta allusione allo splendore dell'alto oggetto che lo ha conquiso, cioè alla regale magnificenza di Elisabetta?

Ancora una osservazione e.... basterà? Il nono cieco del dialogo IV nella parte seconda è muto, perchè « teme dir quello che massime vorrebbe senza offendere o provocar sdegno. Però non parla lui, ma la sua guida produce la ragione circa la quale per esser facile non discorro, ma solamente apporto la sentenza. » Dunque *per esser facile*, non dice nulla di questo che è

« Muto forse per falta d'ardimento
Di far chiaro a sua diva il suo tormento. »

Invece intorno agli altri ciechi fa della metafisica. Qui pare che non voglia allegorizzare, e quasi per un rimorso di aver troppo fin là allegorizzato, alza un poco il velo, timidamente, che nessuno lo vegga. E' par fino che abbia voluto concedere quel lieve sfogo al cuore di nascosto, perchè ha cacciato il sonetto in fondo alla parte forse più metafisica dell'opera, tra le allegorie più occulte che sono appunto nel dialogo IV della parte seconda. *Per esser facile*, ha scritto, quasi a dire: Intendami chi può. Vero è che, seguentemente, nel far la rassegna esegetica dei nove ciechi, quasi temesse di riuscir troppo *facile* tacendo di più, discorre anche di questo, ma in modo meno filosofico, appunto perchè non volle o non potè dare ad esso una più riposta significa-

zione allegorica. Questo cieco è tale per deiezione di spirito, egli « supprime gli occhi da non vedere quel che massime desidera e gode di vedere, come raffrena la lingua da non parlare con chi massime brama di parlare, per tema che difetto di sguardo o difettosa parola non lo avvilisca, o per qualche modo non lo metta in disgrazia ». Non è questa la situazione medesima dell'amore di L. Tansillo, quale la descrive F. Fiorentino? Non è qui rappresentato il filosofo di Nola che è preso dal pericoloso ed alto amore di Elisabetta? Egli fors'anco abbandona l'Inghilterra per liberarsi dalla schiavitù tormentosa del suo segreto, per « supprimere gli occhi da non vedere quel che massime desidera e gode di vedere » e nel momento di prender commiato scioglie un inno, nel quale insieme coi palpiti d'amore si sente la balda illusione della liberazione. È la canzone ballata in ruota e sonata in onore dell'unica ninfa sul terminare degli *Eroici furori*.

L'Allighieri fa cantare dal paradiso le lodi di Beatrice vivente. (1) Il Bruno fa esclamare da Giove, maravigliato di Elisabetta:

Costei valga per sol tra gli astri miei.

Lode maggiore non credeva di saper fare egli, che nello *Spaccio* aveva posto tra gli astri le cose più nobili, le virtù personificate, come modelli di perfezione agli uomini. Come Giordano Bruno, così Ugo

(1) « Ché mi par già veder lo cielo aprire,
E gli angeli di Dio quaggiù venire,
Per volerne portar l'anima santa
Di questa, in cui onor lassù si canta. »
V. il canzoniere:
« Morte, poich'io non trovo a cui mi doglia ».

Foscolo, esule anch'egli in Inghilterra, termina le sue *Grazie*, che son pure l'inno alla eterna Bellezza e alla Virtù, esaltando e benedicendo la donna amata.

Ma parmi dunque vero l'amore del Bruno per la regina? Io non posso ancora rispondere affermativamente. So quante gravi obiezioni mi si possono opporre. So che a quei tempi si usava augustare con grandi lodi i pregi d'animo e di corpo più o men veri de' potenti. So ch'Elisabetta d'Inghilterra fu levata a cielo da parecchi scrittori. (1) Tuttavia mi pare che corra gran differenza tra l'elogio anche entusiastico di costoro, e l'apoteosi fatta dall'ardente italiano in un libro di misteriose allegorie d'amore quali sono gli *Eroici furori*. Io qui non ho voluto che giustificare un sospetto, fors'anche ingenuo, che del resto non è soltanto mio. In un cantuccio di una pagina di Ch. Bartholmèss è scritto: « — Bruno était fort connu d'Elizabeth, — dit Toland: n'était-il que reconnaissant envers elle? ». (2) Nè io dispero, in più serenamente meditato esame storico, di poter rispondere. Perciò quanto ho qui scritto ritengasi « per materia e soggetto di un artifizio futuro » (3) còme dice il Bruno, prendendo in senso buono la parola. In tale modo giungerò o alla conferma o alla distruzione de' miei sospetti. De' quali per tanto si faccia giudizio.

Essi sarebbero sorti in me anche senza l'esempio di quelli somiglianti che han condotto F. Fiorentino ad affermare l'amore del Tansillo per la marchesa

---

(1) Ch. Bartholmèss: *Jordano Bruno*, t. 1, p. 110, Paris, 1846.
(2) Op. cit., t. 1, p. 110.
(3) Epistola esplicatoria dello *Spaccio*.

del Vasto. Questo amore, scrive il Fiorentino, per la smisurata lontananza dalla meta fu scambiato dai critici per uno sforzo verso l'Infinito piuttosto che verso una donna; « la possibilità dello scambio accusa la novità della situazione ». L'idea dominante è il pericolo, è l'audacia sua; sicchè a spiegar questo amore entra non per poco la qualità della donna amata. Queste cose non si possono dire egualmente dell'amore di Giordano Bruno? Non è identica la condizione dell'uno e dell'altro poeta?

In quel tempo un altro grande soffriva di amore pericoloso per una beltà sovrana. E mentre « diva luce » chiamava il Bruno il suo oggetto, il « novo peregrino Ulisse » sospirava ad Eleonora d'Este:

« Dea Dea sei certo; io ti conosco a' segni. »

E come il Tasso affermava:

« Benchè il sol non mi splenda, e l'aura spiri,
E languiscan gli spirti e i membri e i sensi,
Le forze son de la mia fede invitte », [1]

così il Bruno, paragonandosi ad annosa quercia:

« Io ad un sol oggetto
Ho fisso il spirto il senso e l'intelletto. » [2]

Se non che il primo perdeva coraggio, e sentiva di esser come una pianta fertile sradicata dalla sua terra. [3] Questo uomo più che al suo contempora-

---

[1] T. Tasso, sonetto:

« Chi repugna a le stelle, in cui la Sorte ».

[2] *Er. f.*, P. I, dial. V.

[3] T. Tasso, sonetto:

« Fertil pianta che svelta è da radice ».

neo di Nola, rassomiglia forse all'Alfieri per la contradizione della vita e il dualismo della mente. Il Tasso e l'Alfieri rispecchiano bene lo stato dell'Italia al loro tempo; il Bruno rappresenta piuttosto lo spirito cosmopolitico dell'italiano fuor della patria. Se quelli poi incarnano il loro presente, il Bruno raffigura l'avvenire dell'uomo; nel quale ha una gran fede serena.

« Quindi l'ale sicure a l'aria porgo,
Nè temo intoppo di cristallo o vetro;
Ma fendo i cieli e all'infinito m'ergo.
E mentre dal mio globo agli altri sorgo,
E per l'etereo campo oltre penetro;
Quel ch'altri lunge vede lascio al tergo. » [1]

La sicura e così olimpica serenità di lui irradiantesi nell'ideale, mi fa pensare a una di quelle anime del cielo platonico sporgenti dalla periferia e fisse nello splendor della Idea che le guida. La imagine della divina Bellezza era stata accolta dal Bruno con la intensità onde fin nell'intimo del cuore del Petrarca erano penetrate le voci e l'aspetto della Virtù:

« Pensosa mi rispose; e così fiso
Tenne 'l suo dolce sguardo,
Ch'al cor mandò con le parole il viso. » [2]

E allora, pieno della imagine divina, in lei sempre mirando, *visse del suo aspetto*, come scrisse ardi-

---

[1] V. la epistola proemiale sul dialogo *De l'infinito universo e Mondi*.
[2] F. Petrarca, canzone:

« Una donna più bella assai che 'l Sole ».

tamente l'Alfieri di sè innamorato per la sua donna.

Nell'amore anche l'Alfieri è sublimato a vita sempre più spirituale:

> « Oh quanto men di mia terrestre salma
> Carco vado in amar donna.... »

Ma l'Alfieri non s'inalza tanto che l'amor suo non rimanga umano; anzi qualche rara volta riabbassandosi sente anche un leggero fremito di sensualità. [1] Il Bruno par che della donna non sappia o non curi, e si alza fino a indiarsi, fin quasi ad una autoapoteosi nell'amore dell'Infinito. Ma finch'egli è lontano tanto dal mondo umano, la lira sua è aspra; sol quando ad esso ritorna, come nell'ultima parte degli *Eroici furori*, il verso suo perde durezza e scorre sonante. La canzone degl'illuminati è di classica solennità. Quella dei nove ciechi è più moderna: ha la leggiadra vivacità dei poeti napolitani del Quattrocento. L'altra è una virgiliana apoteosi della regale bellezza di Elisabetta.

Come per la *Vita nuova* di Dante si è fatta questione su la realtà di Beatrice, così per gli *Eroici furori* del Bruno si potrà, io penso, discutere su la realtà dell'amore del poeta per la regina d'Inghilterra. Ma con un processo opposto. Cioè, se dal romanzo psicologico dell'Allighieri noi dubitiamo che la Beatrice sia assolutamente un simbolo, dal

---

[1] V. dell'Alfieri i sonetti:

> Negra lucida chioma in trecce avvolta —
> Qual, qual sì fresca profumata rosa —
> Avorio, latte, giglio, o qual più bianca —
> Breve leggiadro piè, che snello snello.

poema psicologico del Bruno noi possiamo dubitare che l'allegoria rifletta l'amor vero per Elisabetta. Per tal modo, dove prima sotto una forma umana si vuol trovare un'idea, ora sotto il simbolo della idea si vuol trovarne la viva incarnazione. L'allegoria dantesca impersona in una « *mirabile donna* » la sapienza divina; il Bruno india nella *Bellezza e Bontade infinita la più bella ninfa del Tamigi*. Entrambi i poeti hanno il fine principale di giungere alla divina perfezione. Ma entrambi forse hanno un altro fine, quello di esaltare la donna amata. Dante ci arriva, facendo servire questo secondo, ossia l'amore, come mezzo a raggiungere il primo. Il Bruno non li compose, subordinandone uno ad un altro; sicchè due fila percorrono l'opera sua, che si confondono tra loro e a stento si disviluppperebbero, il metafisico e il psicologico, il divino e l'umano, il filo dell'intelletto e quello del cuore. Ed è naturale. Egli, se l'amore della regina era vero, non poteva manifestarlo senza pericolo. Perciò, dopo fuggevoli accenni soggettivi, tratta l'argomento in modo altamente filosofico generale; sul termine dell'opera accenna di nuovo, ma ancora con assai di riserbatezza, al vivido sentimento d'amore che gli tremava in petto. Pur sotto la veste simbolica di quei sonetti strani, impetuosi, così agitati fin nella forma, si sente l'uomo appassionato non solo per la poesia dell'infinito, ma anche per la viva poesia della natura e dell'amore umano. Così il fiume Timavo, nella descrizione di Virgilio, si perde sotto il suolo; tuttavia se ne può con l'attento orecchio seguire il corso nascosto fin là dove riappare sonante. L'Allighieri dunque ha potuto unificare i due fini,

cantando Beatrice, perch'ella era l'amor suo riconosciuto, secondo racconta, o forse anche perchè non esisteva, ma eragli apparsa quale una fantasia di tipo feminile e nulla più. Ma l'amore del Bruno (se era vero) doveva costringersi ad una pura e tacita aspirazione. Questo stato di tensione dell'anima verso un oggetto inarrivabile doveva poi giovare a dar maggior forza alla sua fantasia, già per se stessa in sommo grado espansiva; doveva violentar l'affetto, rendendolo intellettuale. Ma tale sforzo continuo non bastava; e per questo talvolta attraverso alle similitudini e alle metafore strane ed oscure, scatta una nota sincera del cuore. Si chiude la *Vita nuova*, quando l'amore terreno di Beatrice è già da un pezzo terminato, per dar principio alla « vita intellettual »; quando la figlia di Folco Portinari è già salita nell'alto cielo,

> « E luce sì, che per lo suo splendore
> Lo peregrino spirito la mira. »

Si chiudono gli *Eroici furori*, e ricorrendo con la memoria alla *iscusazione* del libro, la mente si ferma sospettosa non già soltanto su la divina Bellezza e Bontà, ma sopra una donna, e dice dentro dí sè: È dessa. Doppio è il sentimento che suscita questa lettura (perchè duplice e distinto è il fine dello scrittore): elevazione e curiosità; il primo sentimento è simile a quello che vien dalla lettura di Dante al nostro animo, perchè

> « Intelligenza nuova, che l'Amore
> Piangendo mette in lui, pur su lo tira »;

ma il secondo è la sodisfazione di chi crede avere

scoperto il segreto di un cuore, e di avere in una minima rivelazione confermati i suoi sospetti. Al contrario in Dante, più si procede e più si sospetta sulla irrealtà di Beatrice, e dell'amore di lei; il quale si confonde e si compenetra nell'amore di Dio. Ma a questa sintesi simbolica, a questa veramente divina unità di idee a cui egli ascese, non pervenne Giordano Bruno, il quale, oltre essere, come uomo, in condizioni rispetto all'amore molto diverse da quelle di Dante, fu genio meno sintetico, e assai disordinato.

Forse il Bruno desiderava comporre la *divina comedia* dell'anima sua in quel libro; e l'aveva forse meditata a parte a parte e in diversi tempi; (1) poi la raccolse troppo in fretta, come di solito ogni suo lavoro. Egli non riuscì a organare bene quest'opera, a darle quella che con linguaggio bruniano direi la artistica *ipostasi*; perciò rimase disordinata come la mente e la vita sua. Notevole che questo contemplatore entusiasta dell'*uno* nel poema dell'universo, non abbia dato unità al poema dell'anima sua; quella unità che non manca invece nelle opere di Torquato Tasso, il quale pure ebbe agitato lo spirito da un grande dissidio, e la vita da grandi travagli, ma fu artista maggiore di natura e massime di studi.

Il Bruno, nelle ultime pagine degli *Eroici furori*, ci si presenta in alto sopra le nubi, che vola oltre le stelle, e che

Quel ch'altri lunge vede lascia al tergo;

---

(1) V. indietro a p. 34.

ma in quella divina sublimità, nel punto di confondersi con l'infinito, riabbassa lo sguardo sul mondo, e rimira desioso nella maggiore città dell'Inghilterra la più bella ninfa del Tamigi, e ne sente un fremito di commozione. Allora quegli che da soggetto inferiore si era fatto dio, ridiventa uomo.

Ecco un'opera incomposta, un capolavoro non riuscito.

SULLA VERSIFICAZIONE ITALIANA:

note suggerite dal confronto dell'arte del verso sciolto ne La Feroniade di V. Monti e ne Le Grazie di U. Foscolo.

Orecchio ama placato
La Musa e mente arguta e cor gentile.
(G. PARINI: *La recita dei versi.*)

I.

Il verso sciolto richiede più di studio e di lima che non quello rimato. Io credo che lo sciolto sia difficile al pari, se non forse più, dei metri maggiormente ricchi e complicati di rime. I difetti in cui principalmente cadono i facitori di versi sciolti, sono la monotonia e la facilità sonora. Il verso sciolto dev'essere anzitutto vario di suoni e di accenti, e deve riecheggiare, per così dire, in sè tutto il pensiero, fino ne' suoi moti e ondeggiamenti. Nessun metro italiano meglio si presta alla interpretazione musicale del pensiero, a tradurre in adeguata *melodia pittrice* (1) il suono e il colore delle cose, delle idee, degli affetti. A tanta ampiezza di capacità il verso sciolto fu, a dir vero, da pochissimi condotto e allora prese gli atteggiamenti varii e la veste artistica dell'esametro virgiliano.

---

(1) U. FOSCOLO, *Le Grazie*, inno I, v. 5.

Fu detto e anche si ripeterà che i versi de *La Feroniade* sono i migliori sciolti di Vincenzo Monti; e fu da qualcuno soggiunto che ciò non è poco, essendo il Monti quegli che scrisse i più bei versi sciolti della nostra letteratura: è una esagerazione. È un'ingiustizia poi alla memoria di Ugo Foscolo, artefice del verso de *Le Grazie,* che per Luigi Settembrini è « una pittura di paesaggio, è una musica soavissima, è un'armoniosa melodia pittrice, è il canto dell'arte, è uno dei capilavori dell'arte moderna. » (1)

Quello che il Tommaseo dice del libro della natura, si può dire dell'arte poetica di Ugo Foscolo

Ove il color favella e il suon dipinge. (2)

Quell'armonia appunto che è nel mondo fisico, sommamente poetica, tra i suoni e i colori, si accoglie e risuona nell'arte foscoliana. La quale tuttavia non la vista soltanto e l'udito, ma tocca anche gli altri sensi, mediante l'armonia imitativa dei suoni delle cose non solo, ed anche mediante una più interna armonia che rende i colori e fin gli odori. L'appagamento estetico è non meno complesso di quel che viene dall'assistere a un melodramma in teatro. L'arte poetica italiana non pare possa fare di più.

Ma a tanto non riesce il Monti. Io ho notato che nella grande quantità di versi della *Feroniade* che hanno l'accento su la sesta sillaba, i quali sono di più spontanea sonorità, alcuni sono proprio pedestri.

(1) *Storia della letteratura italiana;* Napoli, Morano, 1872, vol. III, p. 252.
(2) *Poesie;* Firenze, Le Monnier, 1872, pag. 224.

Di versi come questi per esempio:

Così bella una ninfa, che alla stessa —
La misera Feronia; e siccome era —
Fortunato Melampo! se qualcuna —
La verace amicizia apprenderemo —
Civiltà, sapïenza e gentilezza
Renderanno l'umana compagnia —
Ma in lei della contrada argomentando —
Nè già tenne l'invito, chè mortale
Corruttibil vivanda non confassi —
Scenderà de' tuoi campi; ma del pari —

e altri non pochi sparsi nei tre canti montiani, uno solo trovasi nelle *Grazie:*

« sperando
Di sedur coll'esempio della ninfa
La ritrosa fanciulla. » (¹)

Si vede che il Monti (il quale, come il Foscolo con Virgilio, ha molta somiglianza con Ovidio, anche per uso immoderato e impertinente di erudizione e di mitologia) indulgendo al proprio ingegno correva dietro all'accento su la sesta. Dal quale era cosi attratto ch'egli non fermavasi se non prima l'avesse raggiunto. Non sono una decina in tutto il poema i versi spezzati dal terminare del periodo prima della sesta sillaba accentata, ossia nei quali la spezzatura coincida col termine del periodo anteriormente alla sesta accentata. È vero che il periodo è fermato parecchie volte con forte interpun-

(¹) Si avverta che questa è la lezione del carme ordinato dall'Orlandini, diversa da quella del testo restituito da Giuseppe Chiarini. Onde è probabile che questo verso sia dell'Orlandini stesso e non del Foscolo.

zione prima della sesta sillaba, ma quando l'accento invece che su di essa cade su la ottava. Vero è pure che l'endecasillabo che ha un accento principale su la sesta è naturalmente il più ricco di accenti minori, e però il più vario di suono. (1) Ma il Monti ha frequente una forma con un accento secondario su la terza. Nel canto primo della *Feroniade* si trova tra le altre una seguenza di sette versi tali:

Al primo spiro
Del suo celeste odor vinta temette
(E fu giùsto il timór) la sua fragránza (2)
Di Prenèste la rósa; al primo aspétto
Di quel càndido fiór vinte temétte
Le sue vèrgini tínte il gelsomíno.
A baciàrlo lascíve, a carezzárlo
D'ogni pàrte volâr l'aure tirréne,
Desïòse d'avér carchi del cáro
Effluvio i vanni rugiadosi.

Negli sciolti del Monti si rileva anche la poca cura delle elisioni vocaliche, il cui studio è diligentissimo nel Foscolo. Il quale cerca l'armonia imitativa non meno volentieri per mezzo delle vocali, che sono i veri e primi suoni, che per mezzo delle consonanti, siccome fanno per lo più i poeti e con essi il Monti. Così, per recare un esempio, mediante le vocali ei rende l'ampiezza dell'aria abbracciata dalla cupola di Michelangiolo quando questi

(1) Le varietà minori di questa forma di endecasillabo sono quasi una quarantina, cioè il doppio circa di quell'altra forma che ha gli accenti principali su la quarta e decima.
(2) L'acuto indica gli accenti principali, il grave quel secondario di cui qui si tratta.

Ferro e abeti vedea sorgere e marmi
A sua legge arrendevoli; e sublimi
Curvarsi in arco aereo imitanti
Il firmamento.

Il Monti cercava l'armonia imitativa solo per certe speciali imagini, massime nelle pitture di grandiosi fatti o naturali o umani, e ciò perchè in lui era eccitabilissima la fantasia. Ma in fine quell'armonia egli la faceva consistere nelle parole più sonore, nei latinismi, e nei versi sdruccioli, de' quali sono pochi ed ottimi gli esempi foscoliani. La sua ovidiana facilità e fantasia invece di essere trattenuta dalla severità e sobrietà artistica del verso sciolto perfetto, qui si disfrenava più spensieratamente. Sicchè il suo endecasillabo, quando non è libero, ha come un freno nella rima, ed è migliore perchè di più meditata arte, come appare nelle terzine.

Il Foscolo non fuggì da ripetizioni di parole, assonanze e fin rime interne: tutte cose davanti alle quali il Monti avrebbe aombrato.

In breve, ogni verso delle *Grazie* ha la propria ragione estetica, ogni suono ogni vocale virgola pausa. E il Settembrini giustamente scrive che qui « ogni parola ha il suo perchè; le immagini sono piene di fragranza e di luce, il verso movesi con armonia nuova ». (1)

Il Monti romoreggia e abbarbaglia; il Foscolo variamente risuona e riluce. Nel primo c'è solennità monotona e grande splendore come di sollione che offende la vista; nel secondo c'è come la sinfonia delle voci e de'colori di una mattina primaverile o

---

(1) Op. cit., vol. III, p. 263.

di un tramonto estivo, che innalza la mente oltre la terra e commove il cuore profondo. Nel verso sciolto di Ugo Foscolo c'è propriamente *l'armonia del giorno;* ([1]) si compendiano in esso tutte e distinte le sensazioni delle cose. Come un'eco sensibilissima a tutte le più piccole voci, ai più lievi aliti della natura, il verso foscoliano risponde. In esso c'è il moto melodicamente dipinto, il colore musicato della vita naturale ed umana, c'è il suono e il tatto, il sapore l'odore delle cose fisiche e fin delle intellettuali e morali; perocchè, come ogni idea e ogni sentimento ha nella imaginazione poetica uno speciale colore o suono (e talvolta, non è vero forse? anche forma o odore o sapore speciale), così ancora nella manifestazione artistica foscoliana appare o si sente di quel colore o di quel suono.

Giova con esempi chiarire il mio pensiero. Apriamo una pagina dell'inno terzo. La casta timidità delle *Grazie* si rivela nella classica e proprio nivea semplicità del loro grido:

> Tendean le palme a Galatea: « deh, vieni
> Colla tua conca, o nivea Galatea! »

Poi segue un verso superbo che ben si addice a Pallade; si cambia tono:

> Ed a loro il divin senno di Palla:

che è un verso di montiana cadenza e sonorità.

Più sotto è reso così il folgoreggiare intorno degli occhi e delle fiamme minacciose di Amore:

> e non ha l'ali,
> Gli occhi bensì, che sospettosi intorno

([1]) *Dei sepolcri,* epistola a Ippolito Pindemonte, v. 27.

Volteggia e intenti, minacciando; ed arde,
Perchè dal crin sino alle piante è fiamma.

Più avanti abbiamo un verso di una onomatopeica facilità straordinaria:

e lo scalpel sul marmo
Scorrerà facilissimo spontaneo.

Si dice poi che il velo delle Grazie

manda improvviso
Suon, quasi di lontana arpa, scorrente
Sulle penne de' Zeffiri; soave....

Ora, chi non sente che *suon,* posto così in principio e seguito da pausa, determinata e dalla virgola e dall'accento su la prima di *quasi,* echeggia nel verso veramente quale suono improvviso? Poi il verso scorre soavemente.

La lira di Orfeo infissa al sacro capo dalle baccanti

Venne nell'alto Egeo spinta da' monti;
E un'armonia sonò tutto quel mare,
E l'isole l'udiano e il continente.

Nel primo verso avvicinandosi accenti forti rafforzano la *dieresi* o divisione di esso che per ciò riesce imitativo, e similmente avviene nel secondo che è anche così largo, abondante; nella seconda parte dell'altro poi quell'armonia viene a smorire lentamente e perdesi come nella immensità dello spazio.

Se mai si volessero citare esempi di mirabile armonia imitativa dagli sciolti dei *Sepolcri* di Ugo

Foscolo, molti si potrebbero scegliere fin dal principio del carme.

E quando vaghe di lusinghe innanzi
A me non danzeran l'ore future.

C'è nella dieresi di questo verso lo spiccare del salto nella danza.

E una forza operosa le affatica:

è pieno di tardità.

Che l'armonia imitativa possa ritrarre anche il senso dell'odorato, provano questi versi divini:

E di fiori odorata arbore amica
Le ceneri di molli ombre consoli;

in cui non solamente è significata con le molte *a* quella tardità onde altri assapora, direi, la fragranza, ma anzi si sente fin il fresco rezzo di quella pianta.

Anche troviamo nei primi versi un esempio di armonia significante cose morali:

Unico spirto a mia vita raminga.

Nelle prime due parole di questo verso, l'unico del carme che ritragga la individualità del poeta, c'è la baldanza giovanile ancora; nel resto: *a mia vita raminga,* c'è un tono accorato, una mesta cadenza, quasi un presentimento della morte in terra straniera.

Ma non c'è bisogno di andar lungi dalle *Grazie* per gustare il suono il colore la fragranza delle cose reali e ideali nella parola e nel ritmo foscoliano. Altri vegga quanto ciò sia vero nel frammento che segue.

Come quando esce un'Erinne
A gioir delle terre arse dal verno,
Maligna, e lava le sue membra a' fonti
Dell'Islanda esecrati, ove più tristi
Fuman sulfuree l'acque; o a groelandi
Laghi, lambiti di . . . . . . vampe,
La teda alluma, e al ciel sereno aspira;
Finge perfida pria roseo splendore,
E lei deluse appellano col vago
Nome di boreale alba le genti;
Quella scorre, e le nuvole in Chimere
Orrende, e in imminenti armi converte
Fiammeggianti; e calar senti per l'aura
Dal muto nembo l'aquile agitate,
Che veggion nel lor regno angui, e sedenti
Leoni, e ulular l'ombre de' lupi.
Innondati di sangue errano al guardo
Delle città i pianeti, e van raggiando
Timidamente per l'aereo caos.
Tutta d'incendio la celeste volta
S'infiamma, e sotto a quell'infausta luce
Rosseggia immensa l'iperborea terra.
Quinci l'invida Dea gl'inseminati
Campi mira, e dal gel . . . . . oceano
A' nocchieri conteso; ed oggi forse
Per la Scizia calpesta armi e vessilli,
E d'itali guerrier corpi incompianti. (¹)

Io non tenterò di spiegare l'arte onde in questi versi si ritrae il ghigno di quel mostro sopra la immensa desolazione dell'arida terra, e il suo piacere di lavarsi entro quelle livide e vampeggianti acque, e il loro fumigare e il puzzo sulfureo, e

(¹) Un forte poeta vivente, che qualche volta minaccia di cadere e qualche altra cade, Mario Rapisardi, ardì imitare questa sublime fantasia nel suo *Lucifero.*

l'acuta ipocrisia del mostro, e il distendersi ampio dell'alba che colorisce tutto il cielo del *settentrional vedovo sito;* e il cupo sparnazzamento d'ali delle aquile nello scuro silenzio dell'aria, e la truce immobilità dei leoni, e il lungo urlo de' lupi; e in alto la tremante timidità delle stelle che quasi si nascondono, e la rapidità dello incendio di tutto il firmamento che tinge di sanguigno la candida vastità della terra nevosa, e la scricchiolata di armi e cavalli e corpi italiani schiacciati tra i ghiacci; e nell'ultimo verso l'ardore prima e la resistenza dei combattenti, e poi anche il colpo dello stramazzare e fin come un lento e vano sospiro alla patria inconscia di lor morte.

Io avvertirò solamente la grande varietà di toni minori in quegli undici versi che hanno gli accenti principali su la sesta e la decima, i quali cominciano da questo, che con le *i* ritrae l'acutezza della meditata perfidia del mostro e poi, con due parole soavi, la bellezza dell'aurora:

Finge perfida pria roseo splendore.

Questa non è una seguenza monotona di versi come la montiana citata prima.

Avvertirò anche essere qui assai efficace la collocazione delle parole, la quale nel Monti è meno studiata; e infine che è difficile trovare nel Monti un verso come il foscoliano

Timidamente per l'aereo caos;

impossibile poi uno come

Leoni, e ulular l'ombre de' lupi,

in cui all'armonia imitativa l'artista incomparabile non si peritò di sagrificare (nè fu questa la prima volta) fin le regole della elisione.

A provare come il verso mediante l'armonia imitativa possa diventare scultura insieme e pittura perfetta non dimenticherò di rileggere anche il passo seguente delle *Grazie*:

> Così quando Bellona entro le navi
> Addensava gli Achei, vide sul vallo
> Fra un turbine di dardi Aiace solo
> Fumar di sangue; e ove diruto il muro
> Dava più varco a' Teucri, ivi a traverso
> Piantarsi; e al suon de' brandi onde intronato
> Avea l'elmo e lo scudo, i vincitori
> Impaurir col grido, e rincalzarli;
> Fra le dardanie faci arso e splendente
> Scagliar rotta la spada, e trarsi l'elmo,
> E fulminare immobile col guardo
> Ettore che perplesso ivi si tenne. (1)

Versi i quali sono pure una prova che il Foscolo, degnissimo discepolo del Parini nell'arte e nella vita, anche ha voluto imitarlo allargando e poetando nelle *Grazie* il concetto che avea avuto il maestro nello stendere i *Programmi di belle arti*. O scultori e pittori, cercate inspirazione nei frammenti delle *Grazie!*

---

(1) Questi versi con qualche varietà sono anche nell'*Aiace* del Foscolo.

II.

Il Foscolo interpretò l'intimo senso musicale imitativo dell'arte poetica anche nelle traduzioni. E a dimostrarlo sarebbe buono qui un secondo confronto tra il Foscolo e il Monti traduttori, l'uno in parte, l'altro compiutamente, della *Iliade* di Omero.

Non si creda sia facile una traduzione di poesia tanto che consista in dare ai concetti significati dalle parole di una lingua le parole corrispondenti di un'altra, e unirle ritmicamente: è ben altra opera e difficile. Bisogna studiare le idee e i sentimenti e le loro gradazioni, e i chiariscuri; poi bisogna anche studiare lo effetto musicale delle parole nel verso da tradurre, il loro suono variamente colorito, che ci dà una impressione sensoria più o men viva, donde una più o men viva affezione interna. Bisogna che lo stile dell'autore venga ad informarsi dello spirito della lingua in cui si traduce: nella quale si devono trovare quei modi di concertare le parole e le frasi, onde i pensieri e i sentimenti, già appena risvegliati dalla significanza di quelle, ripiglino il colore e calore e la forza della originalità. È, sotto questo rispetto, una creazione dal nuovo il tradurre. Per tal modo due traduzioni possono essere l'una e l'altra di efficacia eccellente, come due variazioni di un medesimo pezzo musicale.

Una traduzione letterale è sempre assurda, eccetto il caso che sia per esercizio scolastico di lingua. Tradurre letteralmente è come voler spendere una

moneta fuori d'uso o falsificata. Si confrontino la traduzione di Omero del Salvini e del Cesarotti con quella del Monti del Foscolo del Leopardi, per vedere quanto si allontanarono, non che dall'arte, dallo spirito originale quelli che più si avvicinarono alla lettera. Le versioni dei primi due sono assolutamente senza vita.

Il traduttore deve in certa guisa rifare, immedesimare in sè l'autore per trasferire tutta l'armonia dell'opera originale nella traduzione. Se questo è vero, se è vero ch'egli deve sentirsi l'ingegno congenere o almeno contemperato a quello dell'autore, [1] il giudizio di Niccolò Tommaseo che il Foscolo traducendo *foscoleggia,* torna in lode del poeta traduttore. Il quale appunto pensava che lo scrittore, traducendo, non rinunzia alla sua facoltà poetica. Onde i saggi tradotti della *Iliade* del Foscolo devono dal critico essere giudicati anche secondo questa teoria, secondo la mente di lui. Il quale quasi sempre supera il Monti in quella traduzione.

Anche nel colloquio di Andromaca ed Ettore, se si considera bene, parecchie volte il Monti è superato. Togliamo un esempio solo. « Ettore sorrise rimirando il bambino in silenzio. Andromache gli si accostò lagrimando, e gli strinse la mano. » Questa è la traduzione letterale. Quella del Monti dice:

> Sorrise Ettorre nel vederlo, e tacque.
> Ma di gran pianto Andromaca bagnata
> Accostossi al marito, e per la mano
> Strignendolo, ...

---

[1] V. *Della ragione delle lettere,* introduzione allo studio della letteratura italiana per Francesco Dini; Firenze, 1884: vol. I, p. 136.

Tacque: non è un rimirare in silenzio a lungo. Nel secondo verso così insensatamente largo, la delicata pittura omerica è come stemperata proprio in un gran bagno. Sentiamo un po' il Foscolo.

> Silenzïoso ei sorridea con tutti
> Gli occhi mirando al pargoletto; e innanzi
> Gli si frappose Andromaca, e la destra
> Pur a due mani gli stringea piangendo.

Silenzïoso: fin la dieresi! e poi lo imperfetto, a indicare il tempo più lungo. Il *tutti* è press'a poco come il dantesco

> Si drizzan tutti aperti in loro stelo

dove il *tutti* rinforza l'*aperti*. Nei gruppi consonantici poi del terzo verso si ritrae la stretta, e negli accenti del quarto il convulso, delle mani.

> Gli si frappose Andromaca, e la destra
> Pur a due mani gli stringea piangendo.

Questo è il testo omerico.

Così nel presagio della servitù di Andromaca in Argo, così nella carezza del bambino, così in quel sorriso tra le lagrime, e in altri luoghi di quel colloquio il Foscolo supera il Monti.

Ora, da ciò che sopra fu detto qualcuno potrebbe credere giustificabile la domanda se la più bella poesia si riduca tutta ad arte, anzi propriamente a potenza di armonia imitativa.

Prima di rispondere m'importa dichiarare qui che nè la poesia deriva secondo me dalla suggestione musicale della parola, della rima, e della onomatopea, come credono i *simbolisti* o *parnas-*

siani o, a chiamarli più propriamente, i *decadenti* di Francia: nè l'arte poetica sta tutta nell'armonia imitativa, anche intesa questa nel senso più largo che noi le diamo d'interprete delle altre sensazioni, oltre quella del suono. I *decadenti* hanno esagerato alcuni principii non falsi. Io credo bensì che come talvolta al poeta la rima suggerisce il pensiero, così la parola artisticamente trovata o posta può dar rilievo al pensiero, dar forza al sentimento; credo che una parola o sdrucciola o tronca, una dieresi, possa irradiare tutto un verso, come un arpeggio o un trillo fa spiccare un passaggio musicale; credo, ammirando, nella efficacia delle onomatopee più o meno fini e occulte di Virgilio e di Dante, del Parini e del Foscolo: ma non posso credere al colore materiale delle lettere e delle parole, (¹) nè che le parole e le frasi siano simboli quasi indeterminati, onde l'arte poetica si deva ridurre alla musica, il che, si badi, sarebbe non solo uno abbassarla, ma uno snaturarla, sebbene tra l'una e l'altra ci sia tanta affinità.

Perocchè la poesia, come scrive Hegel, è la totalità « che riunisce in sè gli estremi delle arti del disegno e della musica nel più alto grado, nel campo stesso della spirituale interiorità ». E se da una parte la poesia « come la musica, racchiude il principio dello Interno che s'intende come interno, principio di che difettano l'architettura la scultura e la pittura; dall'altra si dilata, nel campo del con-

(¹) È rimasto celebre nella scuola dei Decadenti un sonetto di Arturo Rimbaud sopra le cinque vocali, che incomincia:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles.

V. *I decadenti*, articolo di ENRICO PANZACCHI, nel giornale *Lettere e arti* del 9 febbraio 1889.

cetto interno, della intuizione e del sentimento stesso, in un mondo obbiettivo, che non perde affatto la determinazione della scultura e della pittura; facultata più di qualsivoglia arte a svolgere compiutamente la totalità di una evenienza, la serie, l'avvicendarsi de' movimenti del cuore, delle passioni, de' concetti ed il corso intero di un'azione». [1] E quello che è virtù suprema ed essenziale della musica, l'indeterminato, ne è insieme il difetto essenziale.

Il lavoro poetico è anteriore al lavoro artistico; questo è condizione necessaria della vitalità di quello, anzi s'innesta poi, s'insinua in esso e, direi, lo *riorgana;* l'arte è quindi l'elemento riflesso necessario ed essenziale della virtù poetica in quanto questa si esprime: per la qual cosa fu detto che la grande poesia per due terzi è arte. Ma con ciò non si è inteso dire ch'essa possa ridursi tutta ad arte.

Come nella evoluzione della specie umana la poesia precedette l'arte e la scienza, così nella mente individua del poeta il concepimento geniale precede il lavoro ingegnoso dell'arte. Prima s'inventa, e l'invenzione non è arte, è trovamento. E l'invenzione poetica ha già una forma ritmica interiore, la quale è poi modificata assai dall'arte. Il primo legame tra poesia e arte è che nella mente creatrice del poeta si accompagnano già ai concetti intonazioni più o meno vaghe e battute ritmiche; il poeta, direi, imagina e pensa in versi. La poesia adunque è come lo spirito animatore e insieme

---

( ) *La Poetica* di GIORGIO G. F. HEGEL, tradotta da A. NOVELLI; Napoli, Francesco Rossi-Romano, 1864, p. 2.

e più il motivo occasionale dell'opera dell'arte. La quale poi misura e unifica i concetti e assume o tempera le intuizioni ritmiche nello stesso tempo che trova le parole ritmiche rispondenti. In tal guisa il ritmo divinato, cioè presentito nella imaginazione creativa, si trasforma e si traduce nel ritmo parlato. L'artista raccoglie e compone variate ed esplicate quelle vibrazioni che i fantasmi poetici volando nelle armoniose regioni dell'infinito hanno mandato dall'ali sonore, e le esprime in forma di un tutto musicale, che risponde al concetto poetico. Tuttavia l'arte, si rammenti, non si restringe a questo lavoro di armonia imitativa, o meglio armonia creatrice. Essa è anzi tutto lavoro di conformità al vero, di varietà e di proporzione delle parti tra loro e con la intera concezione, donde vien poi la sintetica bellezza dell'opera, ciò è la unità, la quale per esempio si ammira così potente nei *Sepolcri* di Ugo Foscolo. Alle *Grazie* chi sa che non abbia voluto o forse non abbia saputo darla? Ma se in quelle manca la unità del poema, c'è maravigliosa verità scultoria e pittorica varietà di rappresentazione entro una virgiliana eleganza di armonie. Io credo che ci vuole più di genio nella perfezione artistica che nella inspirata visione poetica per quanto calda e sublime. Così la incarnazione di un corpo vivo è ben più lunga e difficile, quantunque meno misteriosa, della sua concezione.

Ma io non ho proposto a me stesso trattare di tutta l'arte poetica, bensì di quella parte solamente che concerne alla imitazione, anzi rappresentazione armoniosa delle idee e dei sentimenti e delle loro gradazioni. E tra la *Feroniade* e le *Grazie* io non

voglio fare un compiuto studio estetico comparativo, non essendoci, mi pare, la utilità nè la possibilità di esso; e se anche ci fosse e tale studio si facesse, ritengo che le *Grazie* pur così frammentarie come sono, riuscirebbero sempre superiori alla *Feroniade,* mal composto mosaico di reminiscenze classiche, il quale fa da pavimento nella prima parte a una gran serra direi *fitomitologica,* e nel resto a sale disabitate e fredde, ornate da qualche quadro arcadico, nelle quali vanno come persone smarrite o briache aggirandosi e rincontrandosi affannose le gonfie adulazioni del poeta alla famiglia Braschi e a papa Pio VI. Io non ho voluto far altro che rilevare il mirabile studio dell'armonia imitativa del verso foscoliano nelle *Grazie* in confronto al poco studio di essa nei versi della *Feroniade;* e come complemento di tale confronto ho pensato di aggiungere parecchie considerazioni suggeritemi da esso stesso.

III.

L'armonia imitativa non deve, abbiamo già veduto, restringersi al senso dell'orecchio come nel

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum. (¹)

A quel modo che le sensazioni del suono e della vista, sebbene eccitate per mezzo di due organi diversi, « hanno tuttavia una somiglianza di carattere e di natura che le avvicina fra esse e le di-

(¹) VIRGILIO, *Eneide,* VIII, 596.

stingue da ogni altro genere di sensazioni »; [1] così l'armonia del verso imita spesse volte anche il colore la forma le dimensioni degli oggetti siano reali siano ideali o imaginari. Il Parini in quei versi:

> E fama è ancor che pallide fantasime
> Lungo le mura dei deserti tetti
> Spargean lungo acutissimo lamento,
> Cui di lontan per entro al vasto buio
> I cani rispondevano ululando: [2]

non curò soltanto di far riecheggiare onomatopeicamente il grido delle larve paurose e il latrato de' cani nella silenziosa ed ampia oscurità della notte. In quei due sdruccioli del primo verso non pare anche di vederle biancastre lunghe lunghe quelle fantasime tremole striscianti sopra le mura antiche? E, per tornare al Foscolo, nel secondo dei due emistichi:

> nè le città fur meste
> D'effigïati scheletri; [3]

chi vuole, oltre che risentirlo, vederlo, l'orrore di quegli scheletri e ossami incrociati che secondo il tetro rito cattolico medioevale si usavano nelle pitture e sculture, nei libri, sui drappi funebri, da per tutto, simboli terribili della morte, deve tener conto di quella dieresi seguita dalla parola sdrucciola, leggendo in modo lento da quasi sillabare l'*effigïati* e pronunziando rapidamente il dattilo.

---

[1] PARINI, *De' principii delle belle lettere,* articolo 2°.
[2] *La notte,* vv. 24-28.
[3] *Dei sepolcri,* vv. 107-108.

È del resto una legge fisica che il suono possa essere tradotto in colore. Ma non basta. L'armonia imitativa del verso negli artisti più potenti e fini, può tal volta avere una direi suggestione odorifera, saporifera, e fin impressionare col senso del caldo e del freddo. È una vera azione esercitata dal suono dal colore dall'odore parlato nel verso, sopra il sistema nervoso di chi legge.

Come si ottiene quest'armonia imitativa che è tanta parte e così virtuale dell'arte poetica? Con le opportune varie disposizioni degli accenti ritmici e sillabici, con la larghezza o strettezza delle vocali più o meno abondanti ed elidentisi, con le dieresi, coi gruppi più o meno forti e gli scontri di consonanti o semplici o doppie, con lo studio del valore onomatopeico e musicale delle parole o piane o tronche o sdrucciole, con l'arguta collocazione di esse nel verso nella proposizione nel periodo, con le cesure e le pause più o meno lunghe, segnate dalla punteggiatura.

La varietà ritmica di un verso italiano è in ragione diretta della variazione degli accenti secondari. Ai quali poi io aggiungo anco gli accenti meno che secondari, quasi indistinti, che perciò chiamerei *minimi*, (¹) i quali cadono sopra vocali atone rendendole più sensibili all'orecchio. Nel verso di Dante

Che̅ la veràce vía abba̅ndonài,

la prima sillaba è meno atona della seconda e della terza, e questo avviene per effetto della distanza

(¹) Li segnerò con una lineetta orizzontale.

del primo accento il quale cade sulla quarta. Donde appare manifesto che quando il primo accento sillabico (coincida esso con uno principale o con uno secondario del verso non importa) cade sulla quarta, una delle prime tre necessariamente si pronunzia un po' vibrata, benchè atona: dal che il verso acquista veramente un altro accento. Ma in quello sopra recato devesi anche avvertire un secondo accento minimo sulla ottava, effetto della lunghezza dell'ultima parola, che sorpassa le tre sillabe. Quindi il verso acquista come della lentezza dell'esametro spondaico. Così avviene nell'ultima parola del verso pariniano:

O dèlla Frància Próteo multifórme.

Prendiamo qualche esempio di accenti minimi dalle *Grazie* del Foscolo:

D'innamoràti gióvani e di ninfe.
Attenuàndo i rái àurei del giórno.
Il bàcio le Neréidi sospirándo.
E l'ìsole l'udiano e il continénte.

E di simili esempi in questo autore è grande copia. E chi non vede che nel verso dei *Sepolcri*

Sgombrò prìmo le vie del firmaménto,

la rallentata lunghezza del vocabolo significa il dilatarsi indefinito del pensiero scientifico nell'*infinito universo e mondi?* Per tal guisa l'accento minimo su la ottava conferisce una stupenda lentezza imitativa ai seguenti altri versi dei *Sepolcri:*

E una fòrza operósa le affatica.
Scalpitànti su gli élmi a' moribóndi.
Antichìssime ómbre e brancolándo.

Nè del resto l'accento minimo in casi simili cade sempre su la ottava: può anche cadere su la nona, come nel verso

Fra 'l compiànto de' témpli Acherontéi.

È chiaro che ciò avviene solo quando l'accento principale dell'endecasillabo va su la sesta. Il caso che prima abbiamo veduto dell'accento minimo sopra una delle prime tre atone si ripete anche quando l'accento principale cade su la quarta. Rammentiamo il verso della traduzione foscoliana di Omero:

Silenzïóso ei sorridéa con tútti.

Infine si osservi che un accento minimo può ancora, come in questo esempio medesimo, cadere su la sesta atona di un verso accentato su la quarta e la ottava:

Silenzïóso ei sorridéa con tútti.

A dire il vero gli accenti minori e minimi ammorzano gli accenti maggiori ai quali sono più vicini, oppure, che mi pare più giustamente detto, le sillabe su cui cade una percussione principale cedono della loro tonalità quanto e a quella cui permettono le intime leggi dell'accento ritmico. Sono come sistoli e diastoli fuggevolissime che conferiscono molto alla varietà del ritmo e all'armonia imitativa del verso.

Per la quale l'artista si giova anche del senso onomatopeico individuale della parola.

Gli antichissimi, i quali, come più vicini di noi alle onomatopeiche origini del linguaggio, avevano un senso delicatissimo della conformità del suono della parola col pensiero, senso che è molto indebolito in noi moderni a cui le lingue arrivano in rapida maniera alla mente, poco o punto fermandosi all'orecchio; non separavano mai musica e poesia.

Tuttavia si osservi che non poche parole antiche e moderne della nostra lingua conservano nel suono non poco d'imitativo, come *stridere, garrulo, precipitare, cannone, bombarda, latrato*. Altre ne hanno acquistato dal suffisso di formazione: esempi i superlativi assoluti degli aggettivi, e quelle me dei nomi e dei verbi che risultano da suffissi alterativi del significato. Nè basta. Pare che in qualche parola in cui si era oscurato il senso imitativo antico, quello sia risuscitato. Accade infatti che noi a certe parole, specialmente che significhino pensieri e affetti ben distinti e forti, le quali hanno perduto il senso onomatopeico, diamo, per quello istinto, quantunque indebolito, che guidava gli antichi nella formazione del linguaggio, una pronunzia molto vibrata. La quale non si deve confondere con l'accento fraseologico o patetico che guida l'oratore; questa che noi diciamo, è una tal quale assoluta vibrazione di voce su certe parole, anche prese da sè fuor del discorso. Esempi: *ira, cavallo, eterno, potente*. Si osservi ancora che alcune parole nuove formate senza senso onomatopeico, lo hanno poi svolto in sè e connaturato per l'uso di una pronunziazione imitativa: fenomeno che appare in parole che contengano scontri o rad-

doppiamenti di consonanti, o che siano sdrucciole, o in altro modo sonore; come in *brillare, diritto, abboccare, sfrenare, gocciola, briciola.* (1) È successo qui un rivolgimento nel fatto ordinario della onomatopea; perocchè il criterio imitativo mancò nella formazione di tali parole; la forma fonetica ha determinato il rinforzamento della loro pronunziazione, l'uso del quale rinforzamento ha poi come insinuato in esse un senso onomatopeico posticipato.

Uno dei modi più comuni di armonia imitativa è il raggruppamento e la collisione di consonanti entro parola e tra una parola e l'altra. Ma l'arte più eccellente non si contenta di questi modi; essa cura anche l'armonia ben più fine e delicata delle vocali, avendo anco queste riflessi e sfumature di onomatopea. Quel medesimo che per lo studio dell'armonia imitativa si fa delle consonanti, si può fare delle vocali. Pertanto se le consonanti si distinguono tra loro per la diversa natura, anche le vocali si distinguono in larghe o chiuse o dure e strette o aperte o molli; e come più consonanti possono rannicchiarsi e premersi in una parola, o cozzare tra il termine di una e il principio di un'altra, così pure possono più vocali abbracciarsi nella sineresi, o tenersi per mano nella dieresi, o baciarsi nella sinalefe e nello iato. Già abbiamo veduto un esempio di quanto il Foscolo studiasse l'armonia imitativa degli incontri vocalici nel verso. Ora noi osserviamo che questi sono al-

---

(1) I calabresi rinforzando la pronunzia del *b* nell'aggettivo *terribile,* quasi fosse scritto *terribbile,* ne rinforzano anche il senso onomatopeico.

tresì un grande elemento di unità melodica al verso. Io ho detto che la sinalefe è un bacio delle vocali, non uno scontramento quasi ostile come avviene delle consonanti; perchè se per essa metricamente si elide sì qualche cosa, fonicamente non tutto si elide, e come una vibrazione di quel suono perduto rimane indietro sensibile. Ricordo il Foscolo, sempre il Foscolo:

> Tal dell'arpa diffuso erra il concento
> Per la nostra convalle; e mentre posa
> La sonatrice, ancora odono i colli. [1]

Le parole dell'ultimo emistichio sono qui insieme legate dalle vocali così da far sentire il prolungarsi del suono nell'aria dopo che l'arpeggiatrice ha già lasciato di toccare le corde.

Adunque la sinalefe si dovrebbe più esattamente dire collegamento fonico che elisione fonica. Provisi a confrontare un verso collegato di vocali con uno manchevole d'incontri vocalici; il secondo somiglia a una casa con la volta a crepacci che minaccia di cadere. La sinalefe è proprio la chiave di volta del verso. Similmente nella metrica latina la intima ed armonica unione dei piedi dà collegatura e continuità al movimento ritmico, così che questo è tanto più manchevole quanto più spesso il termine dei piedi coincide col termine delle parole come nel verso famoso di Ennio

> *Sparsis hastis longis campus splendet et horret,*

che, del resto, a me par fatto a punto per istudio

---

(1) *Le Grazie,* inno secondo.

di armonia imitativa. Nella versificazione francese antica si potevano elidere le cinque vocali (eccetto la *e* accentata); la poesia moderna ha perduto assai dell'armonia e grazia ineffabile dell'antica, perchè ora si elide solamente la *e* muta.

La sinalefe poi in fondo è nella poesia quel che lo iato nella prosa. Il quale è comportato, anzi cercato nella lingua italiana: onde la sinalefe in fondo è anche conforme allo spirito stesso della lingua. Diversamente invece si dovrebbe dire della sineresi, o complesso vocalico nello interno della parola. Chi si conosce un po' di arte poetica comprende sùbito quanti maggiori partiti d'armonia si possano trarre dalla dieresi che non dalla sineresi. Nella poesia di tutta la letteratura nostra i casi di dieresi superano di gran lunga quelli di sineresi. Laonde, essendo a noi gradite la sinalefe, la quale è un lieve e soave contatto, e la dieresi, ch'è un lieve distacco, più che non la sineresi, accoppiamento intimo, unione piena delle vocali, io conchiudo che l'orecchio nostro ama avvicinare assai, ma insieme distinguerli tutti, i suoni vocalici, piuttosto che confonderli o unificarli in dittonghi e trittonghi.

Se il collegamento delle vocali è elemento di unità al verso, l'alternazione di parole sdrucciole e tronche con le piane è elemento di armonica varietà. Le piane per sè in generale meno importerebbero alla varietà dell'armonia, come quelle che essendo le più numerose nella lingua e le più comuni, sono forse rimaste le meno fatate per virtù musicale, sempre che, s'intende, non siano già per sè onomatopeiche; ma la loro composizione con le

sdrucciole e con le tronche riesce di grande effetto melodico, massime, per la ragione detta dell'incontro vocalico, se sono di quelle che terminano con due vocali atone, come *tenue, continuo;* o di quelle che hanno vocali protoniche od epitoniche in capo o nel corpo, come *aéreo, àere, oceàno, deponéano*, le quali sono elasticamente piane o sdrucciole, hanno minore o maggior numero di sillabe, secondo l'uso quantitativo che se ne fa in principio o in mezzo o in fine del verso. Alla melodia poetica giovano assai le parole sdrucciole; le quali anzi non solo della poetica ma e della prosastica melodia sono uno de' più naturali elementi. Esse conservano quella celerità e mobilità che gli antichi sentivano nei dattili. E come nella prosodia greca e latina il dattilo corrisponde quantitativamente allo spondeo, così nella nostra un trisillabo sdrucciolo ha il tempo di un bisillabo piano, e questo tempo, da chi vuol legger bene la poesia italiana, non deve essere trascurato.

Alla varietà dell'armonia conferiscono infine le pause richieste dal senso e dalla struttura del verso. Quelle richieste dal senso sono indicate dai segni di punteggiatura. Le altre possono essere dieresi o cesure. La dieresi è quella divisione che si opera nel verso mediante la coincidenza dell'ultima sillaba di una parola col primo accento principale. Così in quel verso strapotente delle *Grazie:*

Unica all'amor mio | cura immortale;

o nell'altro:

Col rosignuol, | finchè l'Aurora il chiami;

e nell'altro ancora:

L'arco e il terror | deponeano, ammirando.

La cesura è la divisione che si opera nel verso mediante la coincidenza dello accento tonico di parola piana o sdrucciola col primo accento principale del verso. Quando questo adunque percuote parola tronca si ha la dieresi; quando percuote parola non tronca si ha la cesura. La quale poi è *maschia* se taglia una voce piana, *femina* se taglia voce sdrucciola. Ma le cesure possono essere altre, potendo le parole essere anche spezzate da accenti ritmici secondari. Onde distingueremo cesure principali da cesure secondarie, ritenendole tali non per rispetto al senso nè all'armonia del verso, ma per rispetto agli accenti principali o secondari; perocchè talvolta una cesura secondaria può avere tanta importanza quanta una principale, e fin di più. Così nel verso già veduto

Piantarsi; e al suon de' brandi onde intronato

del Foscolo, bisogna non solo fare una pausa dopo *brandi,* in cui si ha la cesura maschia, ma innanzi bisogna averne fatta una non meno lunga dopo *piantarsi,* imposta dalla fermata del periodo, e dallo accento secondario che cade sulla seconda sillaba. Tuttavia si badi che non basta la percussione secondaria a fare una cesura secondaria; bisogna che intervenga la interpunzione. Le cesure secondarie sono determinate dal senso. Esse si operano quando a una parola piana o sdrucciola o anche tronca su cui cada un accento secondario, segue un segno d'interpunzione. Tali cesure distin-

gueremo in *maschili, feminili* e *neutre* secondo che l'accento cade su la penultima, su l'antipenultima, o su l'ultima sillaba della parola. ([1])

Noi, parlando in generale, diremo che come nella metrica greca e latina la cesura prevalente può essere sussidiata da cesure minori, così nei versi italiani, oltre la pausa principale determinata dal primo accento principale, possono essere permesse altre pause più o meno fugaci determinate dal senso.

Le pause determinate dal senso hanno i lor segni particolari d'interpunzione, i quali lumeggiano l'architettura del periodo, e rischiarano la via a trovar la ragione della collocazione delle parole. La quale è pure assai studiata dagli artisti migliori. Nel Parini si trovano spesso iperbati o trasposizioni. È vero che gl'iperbati pariniani non sono tutti ben riusciti; ma questo per esempio del principio dell'ode alla marchesa Paola Castiglioni dove si parla dell'Alfieri, dà, sol che si sappia leggerlo, una forza veramente alfieriana alla strofe:

> Queste che il fero Allobrogo
> Note piene d'affanni
> Incise col terribile
> Odiator de' tiranni
> Pugnale, ([2]) onde Melpomene
> Lui fra gl'itali spirti unico armò.

([1]) Se si volesse, per semplicità, applicare questa distinzione alle cesure principali, si potrebbe dire *cesura principale neutra* la dieresi.

([2]) « Il qual luogo riprendono molti che non sentono, dopo la fiera concitazione dei primi versi, tutta la selvaggia bellezza

Nè lasceremo di accompagnare a un esempio di Giuseppe Parini un altro del discepolo suo Ugo Foscolo. Nei *Sepolcri,* volendo significare i terrori superstiziosi che vennero dai tetri riti cattolici, contaminati da cupidità e venalità, il poeta dice:

le madri
Balzan ne' sonni esterrefatte, e tendono
Nude le braccia su l'amato capo
Del lor caro lattante, onde nol desti
Il gemer lungo di persona morta
Chiedente la venal prece agli eredi
Dal santuario.

Queste due ultime parole sono distaccate appunto dal *gemer lungo,* con cui vanno, per significare la lunghezza di quel gemito nella tenebra notturna.

Io dovrei, ma tralascio di parlare di un altro elemento di armonia poetica, tutto moderno, la rima; tralascio, perchè essa conferisce piuttosto all'armonia della strofe, che del verso, del quale solamente qui si tratta. Tuttavia a una specie di rima accennerò: le rime interne, le quali, come anche le assonanze, possono essere utilissime, qualche rara volta, alla armonia imitativa. Sia ancora permesso trarre dalle *Grazie,* inesauribile miniera di bellezze artistiche, un esempio.

---

di quella pugnalata piena di sfogo. » Parole di ADOLFO BORGOGNONI nella prefazione al *Giorno,* di cui egli or ora pubblicò la edizione meglio curata che sia; e mi è dolce di poter citare il BORGOGNONI, quasi in ispecie di ringraziamento alle cortesi e incoraggianti parole di lode che pel mio lavoro di laurea egli ebbe alla università di Pavia.

Come quando più gaio euro provòca
Su l'alba il queto Lario, e a quel susurro
Canta il nocchiero, allegransi i propinqui
Liuti, e molle il flàuto si duole
D'innamorati giovani e di ninfe
Su le gondole erranti; e dalle *sponde*
Risponde il pastorel con la sua piva;
Per entro i monti rintronano i corni
Terror del cavriol, mentre in cadenza
Di Lecco il maglio domator del bronzo
Tuona dagli antri ardenti: stupefatto
Pende le reti il pescatore, ed ode.

Anche noi leggitori ci fermiamo stupefatti a udire.

IV.

Da ciò ch'è detto fin qui è manifesto che, perchè il verso faccia su di noi suo pieno effetto, è necessario sia recitato. Anticamente si cantava: ora non più, se non nei melodrammi musicati. Ma noi dobbiamo per quanto è possibile avvicinarci alla espressione musicale del verso, con l'arte almeno della lettura; (1) arte non volgare certamente, che richiede, oltre un lungo esercizio, un grande buon gusto e buon senso: arte non semplice, che oltre le inflessioni e tonalità della voce, veglia i gesti e gli

---

(1) « La declamazione è l'ultimo grado per cui la musica della parola parlata passa a quello del canto. » Enrico Franceschi, *Dell'arte comica*, Milano, Giov. Silvestri, 1857.

atteggiamenti varii della persona: arte poco studiata in Italia, (1) dove spessissimo è confusa con la istrionia ciarlatanesca di quasi tutti gli avvocati e predicatori. Di quest'arte bellissima io intendo qui soltanto accennare la necessità naturale, non esporre i criteri teoretici e le norme pratiche, quali minutamente potrebbero essere descritte in apposito trattato: inoltre intendo riferire le mie osservazioni alla lettura della poesia e non della prosa. Il legger bene è già implicitamente un comentar bene, e un comentar tanto bene che a volte in qualche guisa è un creare. (2) Perocchè il leggitore può con la voce più o meno vibrata e il gesto espressivo, a certe parole congiungere e far congiungere da chi l'ascolta sensi e idee tutte sue, potenti ed alte, quali da prima non seppe nè sentì la mente e il cuore del poeta stesso. Un professore che sappia leggere, ha già in sè molta virtù educativa e istruttiva. Perchè, accompagnando la spiegazione di un autore con la lettura convenientemente sentita e parlata, si ottiene negli scolari una più efficace impressione affettiva e mnemonica e si suscita in loro più vivo l'interesse allo studio del bello.

Anche il piacere estetico individuale della lettura orale è più pieno che quello della lettura chiusa nel silenzio della mente. Quanto più un piacere è grande,

---

(1) Studiatissima dai francesi, i quali sono forse i migliori leggitori d'Europa. Vedi *L'art de la lecture*, *La lecture en action*, due volumi di Ernest Legouvé editi a Parigi da J. Hetzel.

(2) « .... *un habile lecteur serait un habile critique* »: parole Sainte-Beuve, riferiteda E. Legouvé. V. *L'art de la lecture*, partie II, chapitre 2.

tanto più *trabocca* e da tutto il corpo trascorre, e divien parola viva e gesto animato; il dolore per contro, quanto più è grave, altrettanto è immobile e muto. Per questo l'acuto piacere intellettuale della lettura poetica talvolta ci forza alla declamazione commossa di quel che si legge. Allora non è più soltanto ricettatore muto di melodie chi legge, ma ne è insieme il risonatore; e la mente sua e il cuore e tutta la persona vibrano armonicamente in un'autosuggestione, come una lira mirabile per se stessa sonante. E che è questo se non una delle minori prove che della poesia, cioè del canto, l'uomo ha lo istinto e il bisogno?

È per questo che il poeta di cui oggi l'Italia maggiormente si onora, rileggendo alcune strofe del Berchet tutte infocate e tonanti di odio patriotico, esclama: « Versi benedetti! anche oggi ripetendoli, mi bisogna balzare in piedi e ruggirli, come la prima volta che gl'intesi. » (1) L'uomo ha bisogno del canto per esprimere quel che ha in sè di divino e di soprannaturale; al canto, a cui oggi sostituiamo la recitazione, servono i versi; questi per ciò sono necessari all'uomo come il pane e l'aria.

Che tale conclusione irriterà o più tosto farà sorridere di compatimento qualcuno, io sono certo; considerando specialmente che in Italia l'antico tempio delle Muse è tenuto una locanda non che talvolta del giuoco di conversazione, anche della imbecillità spesso: del vagabondaggio sempre. Peggio ancora: *quadrantaria,* come i romani dicevano a donna infame, ora più che mai è la poesia in Italia:

---

(1) G. Carducci, *Due manzoniani.*

dove non pare di coronar bene una qualunque carnevalata civile o una sbornia in famiglia, se non si va a dormire con lei, pagando col *sonetto,* come il volgo chiama qual si sia foglio con versi d'occasione, pagando col sonetto, carta monetata che sempre rinvilia, le brutalità della nottata. Ma io so che insieme con le migliaia d'ignoranti utilitari e di apati machiavellici componenti la borghesia italiana, la quale pure di quando in quando « mostra sentire il bisogno di darsi l'aria alla Luigi XIV di promovere la poesia nazionale come la coltura delle barbabietole e la pollicultura »; (1) ci sono anche uomini instruiti e dabbene e fin scienziati i quali ostentano disprezzo o noncuranza o tolleranza della poesia, accogliendo, si vede, il pregiudizio popolare ch'essa sia inutile. Uomini leggeri sono costoro, che tolgono fede o pregio a cose che non sentono o non conoscono; e più leggeri ancora quando se ne vantano. Tali son quelli che deridono la religione, quelli (eccoli per me i veri clericali!) che negano l'amore puro e ideale, il dolore o la virtù; il matematico che canzona la poesia, il versificatore che canzona la matematica; e le loro affermazioni, quand'anche siano di scienziati, non hanno nulla che fare con la scienza vera nè con la sapienza umana.

Nello sfogare il bisogno organico naturale di cantare o, diremo, il bisogno di risonare, svegliato dal piacere intellettuale della lettura semplicemente visiva, il leggitore è anzi tutto l'incarnato stromento del poeta; in quel momento, cioè nella lettura vi-

(1) G. Carducci, *Levia gravia.*

vamente e melodiosamente parlata, è lui, il leggitore, la lira o la cetra metaforica. Non è giusto dire o pensare che chi legge rappresenti il poeta che eccita o trattiene, edifica o abbatte, satireggia o glorifica, il poeta

> « che atterra e suscita,
> Che affanna e che consola »,

nemmeno se l'autore in persona leggesse. All'autore non si pensa, come non si pensa al Wagner quando

> « mille anime intuona
> A i cantanti metalli; trema agli umani il core. » (1)

All'autore penserà poi il critico. Che ci starebbe a fare cotesta imagine del poeta in mezzo ai suoni ai colori alle fragranze che il verso da lui composto suscita magicamente? Darebbe fredda ombra, e impedirebbe di sentire e respirare pienamente il calore della poesia, liberi avvolgendoci nella sua luce divina come in quella del sole. O bel sole della mia Brianza, diletto qual padre al Parini, quale amico a Ugo Foscolo e Vincenzo Monti, quale fratello ad Alessandro Manzoni! Qui passeggiando tra alte piante sempre verdi che par non sentano l'autunno, nelle ghiaiose viuzze arcuate del piccolo giardino publico di Cantù, ameno colle che a Francesco Civelli poeta latino del Cinquecento pareva « fra tutti bellissimo », (2) a me terra sacra, che custodisce le spoglie de' miei genitori (benedetti infelici!), io vedo

(1) G. Carducci, *Terze odi barbare: Presso l'urna di Percy Bysshe Shelley.*
(2) « Amoene collis omnium pulcherrime »; così incomincia un'ode del Civelli al suo luogo natio.

monumentati nel marmo tutti i nomi dei molti i quali col loro obolo cooperarono a dotare di quel giardino il comune. Io guardo e sorrido. Ma i miei buoni compaesani (a' quali del resto voglio ogni bene), italiani anch'essi, mi perdoneranno rassicurandosi quando sappiano che io sorrido per una questione di poesia. Infatti quel monumento tra i fiori e le piante magnifiche mi si presentò alla memoria pensando alla figura che farebbe il poeta nella mente di chi legge o ascolta la poesia di lui.

Il poeta deve, se mai, essere per noi, leggenti o ascoltanti, qualche cosa d'impersonale, di superiore: l'ideale umano che in quel momento si rivela nella musica della parola ritmica risonata dal leggitore. Chi si commuove leggendo ciò che non tocca direttamente i suoi affetti particolari, si commuove come uomo sociale non come uomo individuo; egli allora è toccato nel sentimento della collettività, che è istintivo; e chi lo commuove a tanto astrarsi dalla individualità per sublimarsi alla più alta umanità e più pura, non è Dante, non è il Parini o il Foscolo presi personalmente, quali i vati e le profetesse dell'antichità, ma come spirituati, direi, nello stesso principio fondamentale della conscienza e della vita sociale, nella stessa eterna idealità umana.

V.

Ciò che si dice del verso italiano nella parte terza, si riferisce specialmente al verso endecasillabo come quello che essendo il più variabile nel periodo

ritmico e nella combinazione degli accenti, comprende in sè in generale anche le ragioni d'arte di tutti gli altri versi; ma non s'intenda che le osservazioni fatte su di esso possano estendersi sopra ogni altro. Per esempio che la sinalefe sia elemento essenziale di bellezza al verso endecasillabo è vero, ma pel decasillabo non è essenziale, come non è per tutti i versi asinarteti o monometri, cioè composti di metri uguali: il senario o dimetro trisillabico, l'ottonario o dimetro quadrisillabico, il novenario tommaseiano o trimetro trisillabico, il dodecasillabo o tetrametro trisillabico; dei quali, se bene per la loro composizione divenuti versi uni in sè e comportanti anzi la elisione grafica e la elisione fonica, tuttavia nè all'una nè all'altra è obbligata la unità e l'armonica proprietà. È per questo che le liriche più ricche e potenti di sensi e di numero sono scritte nei versi più capaci per la varietà di loro attitudini e la flessibilità di forme, l'endecasillabo e il settenario. Del quale ultimo ben dice il Tommaseo che « è un de' versi più nobili e più lirici che la poesia possa scegliere; o sia perchè le sue posature possono farlo prendere e come il principio e come la fine d'un endecasillabo intero; o sia perchè queste stesse posature son così varie da dare al numero grande pieghevolezza ed efficacia; o sia infine perchè fra il saltellare dell'ottonario e lo scorrere del decasillabo, il settenario conserva una mezzana agilità, non disgiunta da gravità. » (¹)

(¹) Vedi nel volume *Bellezza e civiltà* edito a Firenze da Le Monnier nel 1857: *Della musica nelle sue relazioni colla poesia*. Colgo l'occasione di manifestare il mio vivissimo desiderio che il lavoro inedito del Tommaseo sul ritmo venga publicato presto dal figlio.

Coi criteri sovra esposti intorno alla versificazione e alla lettura della poesia italiana esaminerò in alcune odi del Parini, maestro in arte poetica a Ugo Foscolo, i versi settenari ed endecasillabi più imitativi, e qualche intera strofe. Aggiungerò di tanto in tanto qualche nota comentaria che non sarà inutile anche alla interpretazione del testo. Perocchè a leggere bene è necessario prima avere compreso bene. Lo studio delle intenzioni diventa anche studio delle intonazioni. Io poi non intendo indicare anco i toni di voce, alto o basso o più tosto medio, nè i gesti e le espressioni fisionomiche, meglio convenienti alla lettura di queste odi pariniane. Io solamente avvertirò alcune particolarità tecniche della composizione delle parole nel verso, affinchè non siano trascurate da chi legge. Presuppongo che questi sia già esercitato nell'arte della lettura in generale, anzi sia un buon leggitore del Parini; perocchè saper leggere un autore non vuol dire saperne leggere un altro: una cosa è la lettura dell'Alfieri per esempio e un'altra cosa è la lettura del Parini.

Di lui che fu tanto educatore, spigoliamo prima un po' l'ode *La educazione.*

Torna a fiorir la rosa

è verso che ha una piena onda sonora.

Che pur dianzi languia

è cadente; si noti che nei manoscritti si legge

Che dianzi illanguidia

di suono troppo più facile. Ma la facilità sì che ha una ragione estetica nel verso

E molle si riposa

che ritrae il dolce e lento digradare dell'incarnato delle guance fino a confondersi col bianco.

Sopra i gigli di pria.
Brillano le pupille
Di vivaci scintille.

La seguenza di questi tre versi è la più ricca di *i* accentate che si trovi nel Parini. E in questa strofe, che nell'ode anzi è la strofe più ricca di *i* accentate, la vivacità del colorito irradiato dal lume degli occhi nel fanciullo convalescente, è resa appunto da quello scoppiettio di *i* strette tra più consonanti e semplici e doppie.

Nella seconda strofe il quarto verso

Va saltellando il riso

ritrae con quella puntatura di note il riso un po' strozzato di chi non si sente ancora pienamente risanato. Il riso è qualche cosa di rapido, di vivido, massime ne' fanciulli in cui è *franco, schietto, spiegato,* come lo dice Vittorio Hugo: (1) ma che qui non abbia tanta effusa vivezza è manifestato anche dal *quasi* del verso antecedente. Alla lentezza di questo riso di convalescente fa riscontro la rapidità

---

(1) L'éclat de rire franc, sincère, épanoui
Qui met subitement des perles sur les lèvres.

VICTOR HUGO, *À des oiseaux envolés.*

raggiante del sorriso dell'inclita Nice in quei due versi che guizzano come lampi:

> I labri onde il sorridere
> Gratissimo balena.

Il verso

> Vigor novo conforta

è vigoroso davvero per iscontro di accenti e per larghezza di vocali.

> L'irrequïeto piede

si legga con un accento secondario su la prima sillaba.

> Natura ecco ecco il porta.

Qui la sinalefe ha una efficacia grande innegabile. Bisogna leggere in modo da non fare sentire l'*a* elisa di *Natura* e poco le *o* di *ecco ecco,* accentuando forte le *e* di queste due parolette, le quali si devono leggere celeremente come fossero scritte unite *éccoécco.* Fievole risponderebbe nel verso la eco imitativa del lieto moversi e correre di quel frugolo, se il verso fosse invece quale si legge nei manoscritti:

> Natura ecco già il porta;

nè risponderebbe affatto, se fosse (ombra del poeta, non ti offenda questa supposizione che non ti riguarda!):

> Ecco, natura il porta.

In quella esclamazione ripetuta c'è anche un moto della persona che parla, c'è il gesto del poeta che addita il fanciullo.

Nel dire questi versi:

> Natura ecco ecco il porta,
> Sì che al vento non cede,
> Fra gli utili trastulli
> De' vezzosi fanciulli;

egli, l'umanissimo pedagogo, avrà accentuato le parole *Natura, utili, vezzosi,* perchè comprendono una protesta, come una protesta anzi è tutta l'ode, contro la educazione del suo tempo, che picchiava il corpo e fiaccava l'animo, educazione che si può chiamare dei sepolcri imbiancati, influita dalla dominazione spagnuola e dalla compagnia di Gesù. (1)

Quanta tenerezza (qualità di questi e di pochi altri versi del Parini) e ingenuità nella strofe che segue!

> O mio tenero verso,
> Di chi parlando vai,
> Che studi esser più terso
> E polito che mai?
> Parli del giovinetto
> Mia cura e mio diletto?

E questa e quell'altra:

> O pianta di buon seme,
> Al suolo, al cielo amica,

(1) V. il *Mattino,* vv. 24-30. V. di C. CANTÙ, autorità non sospetta in questa materia, *L'abate Parini e la Lombardia nel secolo passato.* G. GIUSTI, *Discorso sul Parini.* G. DE CASTRO, *Milano nel settecento,* p. 261 e segg.: Milano, Dumolard, 1887.

Che a coronar la speme
Cresci di mia fatica,
Salve in sì fausto giorno
Di pura luce adorno!

che contiene tutto il germe dell'ode, e con soave naturalezza di parole e di toni mostra che sincera è la commozione del maestro per lo risanarsi dell'alunno egregio, fanno pensare a quella a Febo D'Adda, ode tersa e polita anche più della presente, in cui sono pure accennate le cure e le speranze del buon maestro.

Veniamo ai precetti dati da Chirone ad Achille. (1) Prendiamo la strofe quindicesima, la quale sta tra quelle che hanno le ali più sonore.

Ben sul robusto fianco
Stai; ben stendi de l'arco
Il nervo al lato manco,
Onde al segno ch'io marco
Va stridendo lo strale
Da la cocca fatale.

Nei primi due versi, oltre la triplice ripetizione del gruppo *st* e l'incontro duro di *ben* con *stendi*,

---

(1) Questa imagine di Chirone fu tolta dalle tradizioni elleniche e non certo, come asserisce temerariamente l'erudito Filippo Salveraglio a pag. 201 della sua preziosa edizione critica delle odi pariniane (Bologna, Zanichelli, 1882), dal Cicerone del Passeroni, nè dal Chiabrera come pare che altri si pensi. Perocchè il Parini amava le opere greche, almeno nelle traduzioni: ricordisi per prova che nella visita fatta alla sua scuola dal cardinal Durini egli comentava l'*Edipo re* tradotto. Quella imagine egli poteva trarla dalle opere d'arte antica che, sebbene non abbia viaggiato molto, avrà veduto nelle stampe. Anche poteva trarla dal libro 2° di Flavio Filostrato ch'egli doveva pur conoscere per comporre i suoi *Programmi di belle arti*: e che di più, se anzi in uno di questi programmi è appunto rappresentato Chirone che dà a bere ad Achille?

si osservi la pausa indicata dal punto e virgola dopo *stai,* posto in principio del verso. Come in questo *stai* è resa la forza delle gambe, così nello *stendi* è la forza delle braccia di Achille, abile arciero, che o ritto in piedi o messo a terra il ginocchio destro, sta saldamente, e proteso con la mano manca l'arco, lo dirizza: [1] imagine tutta greca, e pure conforme alle aspirazioni della età del Parini verso la educazione fisica.

I tre ultimi versi hanno ciascuno l'accento su la terza, che li fa più celeri, come cavalli al galoppo allungato. Lo strale incoccato si liberava dalla corda, e fischiando per l'aria andava a colpire la marca del bersaglio; [2] quel fischio è imitato dal gruppo *str* ripetuto due volte nel verso

Va stridendo lo strale.

Tra i precetti umani [3] dati in questa ode scegliamo quello che il poeta espresse con maggiore

---

(1) Così faceva il gimnete e così deve intendersi questo passo, non come intende Pio Michelangeli e altri.

(2) Qualche annotatore e, quel ch'è peggio, di edizioni fatte per le scuole, come il prof. Luigi Valmaggi, e recentissimo Antonio Rizzuti ripetè, che *marco* è gallicismo. È una osservazione leggiera: il bersaglio è segnato con una *marca*, e qui *marco* è italianissimo. Il Finzi poi, nel cui comento alle odi del Parini si trovano molte sentenze o futili o indegne dell'argomento o non abbastanza meditate, seguito da altri e ancora da A. Rizzuti, ha connesso *da la cocca fatale* con *va;* invece si deve intendere: lo strale che ha la cocca fatale. Similmente dicesi: cappello dalla larga tesa.

(3) Umani, dico, e non piuttosto pagani che cristiani, come sentenziò con leggerezza il prof. Fortunato De Mattio. I precetti morali sono antichi quanto la civiltà umana. Quelli che sono dati qui dal Parini conciliano la morale greca e quella del vangelo; non sono però conformi ai tempi omerici, più tosto ai tempi socratici, e insieme conformi alla sapienza cristiana di tutti i tempi.

studio di suoni, forse perchè s'imprimesse meglio degli altri nell'anima de' contemporanei.

> Il marchio ond'è il cor scolto
> Lascia apparir nel volto.

Che tale precetto fosse a quelli necessario aveva il Parini già mostrato di credere scrivendo quella ode che concilia l'ironia satirica con la severità lirica, *La impostura.*

Inutile chiamar l'attenzione sul primo verso: ognuno ne sente il martellamento. Si osservi tuttavia che tanta durezza non è solo contro la ipocrisia e la levigata educazione gesuitica e nobilesca del tempo, ma è anche riazione letteraria contro la svenevole canora e vuota poesia degli arcadi. Come Pindaro nelle sue odi maestro di elevatissima morale è protagonista, così il Parini è il protagonista di questa ode, non già l'Imbonati: è il Parini precettore degl' italiani come Pindaro era della Grecia. E i precetti qui dati il Parini li ha seguiti per tutta la vita. Onde, meglio che da una biografia, noi lo conosciamo da quest'ode.

Se non che si rileva bene il carattere [1] di lui anche da un'altra ode, *La caduta,* la quale, scritta vent'anni dopo, dimostra come l'uomo e il cittadino non siasi mutato e come sia anzi più forte e vigoroso l'artista.

---

[1] Da χαράσσω, incidere imprimere; corrisponde alla *interna stampa* di Dante e al *marchio ond'è il cor scolto.* Checchè ne dica G. Vitelleschi, *marchio* qui è propriissimo, perchè se dicesi per lo più in senso cattivo, è anche vero che si dice delle monete, delle merci, valendo quale impronta.

Nella prima strofe:

> Quando Orïon dal cielo
> Declinando imperversa,
> E pioggia e nevi e gelo
> Sopra la terra ottenebrata versa;

fanno sentire il diluviare in quella estremità di un iniquo inverno il crescendo e il polisindeto del terzo e le *r* del quarto verso; del quale poi la larghezza di suono ritrae bene il distendersi delle tenebre. Anche il secondo verso è imitativo; la sua prima parte ascende e discende parabolicamente, stando la tesi in mezzo a un egual numero di sillabe in arsi: (1)

> Declinándo͡imper;

la seconda parte è aspra di suono: *versa*, o *rversa* a volere tener conto anche della *r* della sillaba atona precedente.

Non s'intenda però che il verbo declinare abbia qui una significazione scientifica, bensì meramente poetica. (2)

---

(1) Io seguo l'autorità del Westphal, il quale ritornò all'antica e propria denominazione di *tesi* (θέσις) data alla elevazione, di *arsi* (ἄρσις) data all'abbassamento della voce, dottrina attestata anche dal grammatico Mario Vittorino: « Est thesis positio pedis cum sono; arsis sublatio pedis sine sono. »

(2) Nessun comentatore sciolse ancora le difficoltà dei due primi versi. I poeti dicono che un astro declina, che è *pronus*, *deversus*, nel tempo che esso al principio della notte appare avere oltrepassato il meridiano. La costellazione di Orione, prossima ai Gemelli e al Toro verso il nord e a Sirio verso il sud, per l'Italia alta viene velata dai raggi solari in occidente nella prima metà di maggio (10 maggio): che è il suo *occaso eliaco*. Emerge dai raggi solari e si rifà visibile in oriente nelle estreme ore della notte o al principio del mattino, nella seconda metà

Me spinto ne la iniqua
  Stagione, infermo il piede,
  Tra il fango e tra l'obliqua
  Furia de' carri la città gir vede.

Imitativi sono i gruppi consonantici del terzo e gli accenti del quarto, in cui è l'impeto dello scarrozzare attraverso e dattorno. Il secondo verso (e similmente direbbesi di tutta la strofe nona [1]) non ha un suono che in qualche modo ritragga lo zoppicare del piede infermo, anzi ha la forma di settenario più armoniosa. Alla onomatopea qui il Parini non ha pensato di certo; non fu già puerile vergogna (che sarebbe irriverente e peggio che falsissimo sospettare in lui) del suo difetto fisico, nè fu pudore estetico di lui tanto innamorato della classica bellezza antica; ma fu il grande rispetto, per la lunga e forte pratica divenuto naturale e come innato, di se stesso, onde inconsciamente diede anzi per avventura a questo verso di quella dignità

---

di luglio (18 luglio): che è il suo *orto eliaco*. In principio di gennaio (1 gennaio) essa sorge al cominciar della notte: *orto acronico*. Onde essa è bene visibile nelle notti invernali, e ad essa perciò attribuiscono i poeti e nevi e piogge e procelle: *nimbosus, tristis, saevus, aquosus, nautis infestus Orion*. Pertanto nel tempo che segue al principio di gennaio, Orione, al principio della notte, prima appare già levato e alto nell'emisfero orientale, poi appare già alto al meridiano: ciò che avviene circa la metà di marzo (21 marzo); poi dopo appare già oltre il meridiano declinante nell'emisfero occidentale, e così novamente si avvicina al suo occaso eliaco (10 maggio). Di questo tempo dell'anno, cioè della seconda metà di marzo, della estrema parte dell'inverno, parla il Parini. Tali orti e occasi degli astri si sono anco chiamati poetici per l'uso frequente nei poeti antichi; sul quale uso sarebbe utile un lavoro.

[1] « Ed ecco il debil fianco
  Per anni e per natura
  Vai nel suolo pur anco
  Fra il danno strascinando e la paura. »

stessa ch'egli ebbe sempre nello incesso e portamento della persona. Perocchè si ammirava anche nello aspetto fisico quello che si ammira nello aspetto morale di lui. Nè la infermità gli tolse, anzi gli aggiunse di maestà alla persona. Come dalle dure condizioni di povero campagnuolo e di pedagogo ei fece fondamento all'alto carattere morale, così di quella infermità stessa seppe fare stromento di nobile decoro personale.

> E per avverso sasso
> Mal fra gli altri sorgente,
> O per lubrico passo,
> Lungo il cammino stramazzar sovente. (1)

Nella ripetizione delle *s* del primo verso e nello

---

(1) Nessun comentatore ha rilevato la lieve discordanza di questo *sovente* da tutto il resto dell'ode. Parrebbe per esso che al Parini caduto tutte o soventi volte che usciva d'inverno per la città soccorresse quel medesimo cattivo consigliatore. Ma giunti alla seconda parte dell'ode (Altri accorre...) a fin di non cadere alla nostra volta per *l'avverso sasso* di tale conclusione, dobbiamo con *obliqua furia* voltare strada, per andare a concludere che il poeta, dopo avere accennato alla permanente facilità di cadere nelle vie pericolose per furia di carri e lubricità di fango e inciampo di sassi, cosa attestata anche dal Passeroni; nella seconda parte dell'ode narra il caso nuovo che gli avvenne di essere soccorso da un vile consigliatore in occasione di una caduta. Si dirà che il poeta lirico, dando forma ad una commozione rinnovata, la esprime come cosa che di presente avviene. Ma il passaggio da *sovente*, non dico al riso e al pianto del fanciullo ch'è cosa assai naturale e si può imaginare accompagni sempre una caduta altrui, bensì all'accorrere di persona che dice quel che dice, è, mi sia permesso scriverlo, asprigno anzi che no. Se non ci fosse quell'avverbio che troppo fortemente indica continuazione o frequenza dell'azione, nulla impedirebbe di prendere anche *Orione imperversa*, *la città gir vede, ride il fanciullo* come usi storici o narrativi del tempo presente, e riguardanti un unico fatto straordinario. Invece il poeta ha distinta la prima parte della ode, in cui descrive un fatto che spesso accadeva, dal resto in cui descrive il fatto nuovo e occasionale dell'ode stessa.

scontro di consonanti del secondo è ritratta l'asprezza di quel ronchioso sasso posto di contro. Il terzo verso è, direi, lubricato dall'accento sulla terza sillaba e dalla stessa parola sdrucciola.

Spigoliamo ora i versi più armoniosi dalla parlata del soccorritore.

Che te salvi a traverso
De' trivj dal furor de la tempesta.

Notisi l'abbondanza di *r*, che richiamando la obliqua furia de'carri (1) ne ritrae il fracassio.

Dunque per l'erte scale
Arrampica qual puoi.

Qual puoi è detto tra la celia e la pietà. La vicinanza di questi due monosillabi, posti dopo la cesura del verso e però dopo una pausa, nei quali la prepositiva del dittongo è *u*, fa sentire non lo sforzo, chè quello è nelle *r* e nel lungo accento sul verbo sdrucciolo, ma il rapido afferrarsi dove e come può, di chi sale un luogo erto. Per ciò bisogna spiccar forte nella lettura quelle due parole.

Non c'è bisogno di notare l'armonia imitativa stupenda dei due versi che seguono:

---

(1) Il Parini usa *tempesta* nel senso in cui Dante:

Con quel furore e con quella tempesta
Ch'escono i cani addosso al poverello.

Qualcuno, con quanta leggerezza! ha pensato a intemperie; e ancora Giovanni De Castro nella sua edizione illustrata delle poesie pariniane. Se mai, potrebbesi forse prendere *a traverso* in senso assoluto (di traverso, attraversando, obliquando nella corsa) e fare questa costruzione: che a traverso salvi te dal furore della tempesta de' trivj. È una interpretazione un po' contorta, ma non improbabile: io la propongo dubitando.

E fa gli atri e le sale
Ogni giorno ulular de' pianti tuoi.

Nè degli altri due:

Abbracciando le porte
Degl'imi che comandano ai potenti;

nè di tutta la raccapricciante strofe:

E lor mercè penètra
Ne' recessi de' grandi,
E sopra la lor tetra
Noia le facezie e le novelle spandi.

Non si lasci di avvertire con l'orecchio dell'anima la non forte differenza nel suono di *sopra* e *tetra*, che rasenta l'assonanza. Così nel verso

O *trar* per al*tra* via,

e nell'altro

A me que*sto* vetu*sto*

sono sfumature di armonia imitativa che hanno pure un senso. La prima, per esempio, ritrae lo sforzo grande per sviare l'uomo incorruttibile dalla virtù; la seconda simula lo sprezzo del corpo o il fastidio di sopportarlo così vecchio com'è e vicino a morire, contrapposto alla parte superiore dell'uomo, all'animo indefettibile ed immortale. In questo caso adunque la cacofonia stessa conferisce all'armonia imitativa.

Nella strofe che segue, *tu più astuto cupi muto* sono voci imitanti la oscura labirintea segretezza in cui vive la politica falsa.

O, se tu sai, più astuto
I cupi sentier trova
Colà dove nel muto
Aere il destin de'popoli si cova.

La durezza del secondo verso imita l'andare *tenton per l'aria oscura,* come dice il poeta nell'ode *La impostura.*

Ma per durezza di suono e per altezza di concetto il verso

Te ostinato amator de la tua musa

è il più potente, forse, di tutta l'ode. Esso è così duro, che a chi non sa leggerlo bene, sembra sbagliato. E forse con ciò ha voluto il grande artefice di stile poetico rendere meglio il pensiero del traviato consigliatore, al quale parevano sbagliati per la vita pratica i principii morali del Parini; sicchè l'apparente errore di versificazione rifletterebbe quel ch'era errore del poeta al giudizio del corrotto cittadino. E come questo che in apparenza è rimprovero del cittadino al poeta torna in gran lode, così il verso apparentemente brutto è esteticamente bellissimo. Questo verso non possiamo leggerlo bene la prima volta, è impossibile; bisogna ripeterlo ed esercitarci intorno.

Te ostinato amator de la tua musa?

A tutta prima si sentono in esso come gli accenti su la quarta e settima; giunti alla settima, ci bisogna tornare indietro e rileggerlo, facendo la elisione (non sospettata innanzi, perchè insueta) fra la prima che è un monosillabo forte con la seconda

sillaba. Ma come ha raggiunto l'artista la nobile durezza di questo verso? Con quel semplice monosillabo appunto. Il quale dev'essere accentuato forte nella lettura, in modo, si badi, che non la *o* di *ostinato* smorzi o assorbisca la *e* di *te,* ma questa oscuri quella. [1] Il monosillabo *te,* se si vuol sentire e leggere bene questo verso, non deve perder nulla della sua forza tonica. E allora si avrà proprio il verso della ostinazione pariniana, ossia quello che esprime la forza di carattere la costanza della virtù e la eccellenza dell'ideale di Giuseppe Parini: si avrà, sono per dire, tutta un'armonia biografica.

Mia bile al fin, costretta
  Già troppo, dal profondo
  Petto rompendo, getta
  Impetuosa gli argini; e rispondo.

Le pause segnate dalle virgole, non che la copia delle consonanti, fanno sentire la compressione

---

[1] Non è stato riportato questo verso da Domenico De Pilla tra gli esempi al paragrafo 6° intorno alla elisione nel suo paziente lavoro *Sineresi, dieresi ed elisione,* edito a Firenze da G. Barbèra nel 1889. In quel paragrafo starebbe bene in compagnia degli altri pochi ad esso affini. Se non che a me pare ch'errino i trattatori di versificazione italiana e il Pilla con loro in dire che quando la parola seguente è un monosillabo atono o incomincia con vocale priva d'accento, la vocale tonica con cui termina la parola antecedente, oppure anche la vocale di un monosillabo tonico antecedente si può, o no, elidere. A me pare che in questi casi non la vocale che antecede si elide, ma quella che succede. Il forte divora il debole. Vedansi gli esempi raccolti da D. De Pilla a pp. 96, 97 del suo pregevole libretto: dove è notato, esempio simile a quello che studiamo noi, il verso 100 di questa ode medesima *La caduta:*

Lascio il mio appoggio; e bieco indi mi toglio;

nel quale l'*a* di appoggio non elide, bensì è elisa dalla *i* accentuata di *mio.*

dell'ira sobbollente. Nell'abate e professore Giuseppe Parini, benchè d'indole eccitabile e impetuosa come sappiamo da alcuni aneddoti narrati dal suo biografo, è lungo l'esercizio che lo ha fatto signore di se stesso. Tanto è vero che anche dopo, nello sfogo d'orgoglio generoso delle prime parole (Chi sei tu...) svampa sùbito l'ira pur fino allora compressa. [1] Questa erompe nel quarto verso, l'impeto del quale sta massimamente nello sdrucciolo su cui cade l'accento principale.

Nella terza parte dell'ode il poeta si scosta dal soccorritore quasi abbia ribrezzo dei tristi suggerimenti di lui;

« e bieco indi mi toglio. »

Questa copia di *i* dipinge la tagliente occhiata di sdegno scagliata contro a colui. *Indi* bisogna leggerlo vibratamente, che si senta il disprezzo di quel luogo per la compagnia indegna di chi vi era. Con passo incerto, [2] per tema d'incorrere in una novella caduta, il poeta allora raccoglie nel suo tetto la propria dignità.

La quale dignità egli custodì sempre per tutta

---

[1] V. in *Rendiconti del R. Istituto Lombardo di scienze e lettere*, serie 2ª, vol. XXI, p. 664 e segg. la risposta che alle accuse mosse dal prof. O. T. Tozzetti contro questa ode diede GIOVANNI CANNA, incomparabile maestro mio venerato, che io qui (con quanto affettuosa memoria egli sel' sa) ringrazio di avermi permesso che per questo lavoro io mi giovassi di varii appunti presi dalle efficacissime lezioni di letteratura italiana ch'egli fece, ascoltato da studenti di ogni facoltà, alla università di Pavia negli anni scolastici 1887-88 e 1888-89.

[2] Il *dubitante piè* dell'ultimo verso, meglio che lo zoppicare del poeta, come intendono sconvenientemente i comentatori, significa il timore di ricadere.

la vita. Tra le qualità della sua natura era anche quella di essere facile a intenerirsi alla bellezza feminile; ma seppe dominare se stesso, e non offese la dignità di publico precettore e di sacerdote. A lui faceva viva impressione la vista di quella bellezza molle a un tempo e maestosa che brilla nel sangue lombardo, come disse il Manzoni. Ma egli commise a ragione anche i pronti affetti amorosi (1) e si contentò di lavorare con isquisito gusto d'artista quelle miniature così belle d'amore come *Il messaggio, Il pericolo, Il dono*, *La recita dei versi*. Studiare la natura e le condizioni dell'amore pariniano non è tema proposto da me ora, al quale basti far risaltare qualche bellezza artistica nella poetica espressione di quell'amore.

Prendiamo la prima, ch'è anche la migliore, delle odi citate sopra, e che ebbe già il sottotitolo *per l'inclita Nice, ossia Maria di Castelbarco.*

Il metro di questa ode è adattatissimo alle affezioni del poeta. Se fosse un settenario l'ultimo verso della strofe, le maggiori bellezze della sua architettura metrica andrebbero perdute. Perocchè la gravità dell'endecasillabo tempera la rapidità vivace dei tre settenari sdruccioli, così come nel poeta all'ardore della imaginazione amorosa si contempera il senso del *vetusto pondo* (2) del corpo e quella

(1)
Per che si pronti affetti
Nel core il ciel ti pose?
Questi a ragion commetti,
E tu vedrai gran cose:
Quindi l'alta rettrice
Somma virtude elice.

(V. *La educazione.*)

(2) *La caduta*, vv. 82-83.

« saviezza di capelli bianchi » che notava il De Sanctis ([1]), e il mesto presentimento della non lontana fossa deserta nel suburbano cimitero. Tale dignitosa serietà d'inferma canizie e tale ineffabile tristezza in cui è la maggiore originalità di questa poesia erotica, informa, anche nei momenti della più calda fantasia, tutta l'ode, e la compie. Il poeta infatti la incomincia additando il letto della sua malattia e la termina additando il letto della sua morte. E la prima parte si conchiude con una illusione *(del piè leso immemore)* e una delusione *(e l'aria Con la delusa màn cercando vo).* E nella seconda ammonisce lo *sciocco vulgo* di quelli che gli contano sulle dita i molti anni di età, non senza una occhiata e un moto di sdegno contro di loro perchè lo turbano con tale importuno ricordo. Allora ei si compone, ma per un momento (la seconda parte è assai più breve, è di tre strofe), a un sorriso spensierato quasi per illudere ancora se stesso; ma in quella appunto ch'ei tenta scacciare la imagine della propria vecchiaia, gli sorge dinanzi la imagine del secolo cadente in cui è forzato a specchiarsi; allora il contrasto è vivissimo: la giovinezza lieta della donna amata si prolungherà nel secolo ch'è presso a nascere; per contra la vecchiaia acciaccosa del poeta scenderà insieme col secolo precipitante « Ad incontrar le tenebre »; vinto da questa ultima delusione l'animo del poeta ricade; è la catastrofe. Pure nella triste rassegnazione una lieve speranza amorosa ancora lo consola; e con un vóto egli si acqueta: è la illusione

---

([1]) *Nuovi saggi critici*, pag. 185.

estrema, che si smorzerà nella fredda insensibilità della morte:

« Deh alcun, che te ne l'aureo
Cocchio trascorrer veggia
Su la via, che fra gli alberi
Suburbana verdeggia,
Faccia a me intorno l'aere
Modulato del tuo nome volar.
Colpito allor da brivido
Religïoso il core,
Fermerà il passo; e attonito
Udrà del tuo cantore
Le commosse reliquie
Sotto la terra argute sibilar. »

Questa ode che Ugo Foscolo giudicò « la bellissima forse fra le altre » del Parini, è tutta risonante di armonie imitative; queste due ultime strofe poi sono tutta una delicatissima onomatopea. Il Foscolo racconta di avere ascoltato dalla viva voce del Parini (chi sa come l'autore l'avrà recitata?) l'ode, e ne cita due strofe, di cui ardì lodare a lui « l'artificio mirabile dei versi e la novità sopratutto dell'ultimo verso » (1): la lode medesima non si può dare forse a queste due ultime?

I primi due versi risuonano riccamente di accenti, ritraendo così la maestà del cocchio rotante:

Deh alcùn, che té ne l'áureo
Còcchio trascórrer véggia.

---

(1) *Opere di* U. Foscolo: Firenze, Le Monnier, 1850, vol. II, pag. 163.

Succedono tosto due altri in cui gli accenti sono appena i due regolari:

> Su la vía che fra gli álberi
> Suburbána verdéggia;

e ritraggono la celerità di quel cocchio, la quale toglie di potere osservare le particolarità della natura circostante, che perciò diventano del tutto secondarie: il cocchio dorato primeggia veloce. La scorrevolezza del quale è poi specialmente nella mancanza di sinalefe del secondo terzo e quarto verso, e nei dolci raddoppiamenti consonantici del secondo, e in quella fuga di parole monosillabiche del terzo con la sdrucciola in fondo, e nella leggerezza del quarto semplicemente composto di due parole.

> Faccia a me intorno l'aere
> Modulato del tuo nome volar.

Alla larghezza e lentezza di questi due versi onde pare che il poeta voglia il nome dell'amata donna risuoni d'intorno ampiamente, conferisce nel primo la sinalefe, la quale sempre allarga appunto e allenta la sensazione musicale di un verso; nel secondo la vicinanza dei due accenti di *tuo* e *nome,* per cui bisogna sostare alquanto dopo *tuo* (che è anche la paròla capitale del verso), altrimenti esso non solo perderebbe efficacia, ma ritmicamente non correrebbe nemmanco; e nell'uno e nell'altro infine la larghezza stessa delle vocali.

Nei due primi versi della strofe che segue,

> Colpito allor da brivido
> Religïoso il core,

quel sacro e pietoso spavento echeggia nella ripetizione della *r* e della *i* che ha fin la dieresi, perchè si senta in essa più a lungo il freddo acuto di quel brividio.

Fermerà il passo;

qui il lettore faccia una pausa non lunga, perchè se bene ci sia il punto e la virgola, segue una *e*, la quale unendo i due membri del periodo, unifica anche i due momenti della scena, facendo sentire cioè la quasi coincidenza del sibilo udito e del passo fermato.

e attonito
Udrà del tuo cantore.

Qui la ripetizione della *t* ritrae la quasi rigidità statuaria dell'uomo fermatosi di pianta. Il *tuo* poi qui, accentuato bene, esprime un soavissimo senso di orgoglio attristato; è, come direbbero i lettori francesi, *le mot de valeur*. (1)

Le commosse reliquie
Sotto la terra argute sibilar.

Inutile notare le *s* imitanti il cigolio che venta di sotto terra, e le *r* e le *t* imitanti il commoversi e il duro urtarsi delle ossa tra loro, come farebbe scheletro scosso.

---

(1) H. Dupont-Vernon (*L'art de bien dire*, Paris, Paul Ollendorff, 1880) dice che una delle cose principali da fare per leggere bene, è quella di « placer la tonique ou note dominante de la phrase expressive musicale sur le mot de valeur de l'idée. »

L'aggettivo *arguto* che ricorre più volte nell'argutissimo poeta brianzuolo, fa per avventura riecheggiare nella nostra memoria due strofe somiglianti a queste nella intonazione e un poco anche nel congegno metrico: anzi sono medesimamente le due ultime dell'ode in morte di Antonio Sacchini, che pure delle pariniane è riferita tra le migliori.

Ed ecco l'atra mano
Alzò colei cui nessun pregio move;
E te, cercante nuove
Grazie lungo il sonoro ebano in vano,
Percosse; e di famose
Lagrime oggetto in su la Senna pose.
Nè gioconde pupille
Di cara donna, nè d'amici affetto,
Che tante a te nel petto
Valean di senso ad eccitar faville,
Più desteranno arguto
Suono dal cener tuo per sempre muto.

La eleganza e la grazia onde fu dai contemporanei lodata la musica del Sacchini, pare che dentro in questa ode si sia trasfusa.

Ed ecco deve essere accompagnato da un gesto di doloroso dispetto della morte.

l'atra mano:

emistichio di grave suono.

Alzò colei cui nessun pregio move:

la cacofonia del *colei cui* e la durezza dello incontro consonantico fra *nessun pregio* esprimono il nessun conto in che la morte tiene qualunque virtù d'animo e d'ingegno.

E te, cercante nuove:

la breve pausa della virgola rinforza l'accento su *te,* che si ripercuote ancora nell'ultima sillaba di *cercante;* in questa pausa e nella sospensione del periodo trepidi noi vediamo la terribile mano alzata.

Grazie lungo il sonoro ebano in vano:

è un verso ricco di sinalefe, che forse il Foscolo ebbe presente alla memoria ne *Le Grazie* dove dipinse la monaca al cembalo. Ecco, e si ammiri, fatta parole, la musica sonata da quella vergine innamorata.

Come nel chiostro vergine romita,
Se gli azzurri del cielo, e la splendente
Luna, e il silenzio delle stelle adora,
Sente il Nume, ed al cembalo s'asside
E del piè e delle dita e dell'errante
Estro e degli occhi vigili alle note
Sollecita il suo cembalo inspirata;
Ma se improvvise rimembranze Amore
In cor le manda, scorrono più lente
Sovra i tasti le dita, e d'improvviso
Quella soave melodia che posa
Secreta ne' vocali alvei del legno,
Flebile e lenta all'aure s'aggira;
Così l'alta armonia che . . . . [1]

Torniamo al verso del Parini:

in vano:

---

[1] Questa è la lezione del testo dato dal Chiarini: si noti che in quella dell'Orlandini c'è la medesima sineddoche pariniana:

Ed affatica l'ebano sonante.

quanta pietà in questa parola! Vano fu quell'ultimo studio del maestro perchè non valse a trattenere la Parca; vano per l'arte la quale di esso studio non potè vedere alcun frutto. In questo modo avverbiale messo in fondo di un verso tanto melodioso appare l'ombra fuggevole del braccio fulmineo che scende a percuotere.

Percosse:

messo in principio del verso e in fine della proposizione principale, sospesa dalla incidente che la dimezza, questo passato remoto del verbo è artisticamente stupendo; perchè così è reso, oltre alla violenza del colpo, anche il tempo che l'atra mano stette alzata e quello che impiegò a calare prima di percuotere. Il Sacchini, si sa, morì improvvisamente. Qui la mano di chi legge si abbassa, per moto naturale, come a colpire. La potente divisione operata poi nel verso può confrontarsi con l'altra della strofe quindicesima de *La educazione:*

Ben sul robusto fianco
Stai;

la quale ritrae di Achille la fiera immobilità e la forza dei muscoli delle gambe: tutti esempi che il Foscolo non dimenticò mai d'imitare. Rammentisi quel tremendo *piantarsi* di Aiace fra un turbine di dardi nemici.

e di famose
Lagrime oggetto in su la Senna pose.

Il passaggio da *percosse* a *pose* per mezzo di una semplice *e* fa sentire la subitaneità, e la larghezza

delle rime la universalità del compianto cagionato da quella percossa mortale.

Della quale sono nell'ultima strofe le conseguenze: fatali per lui che non potrà più confortarsi nelle inspirazioni dell'amore e dell'amicizia; dolorosamente irreparabili per le persone dilette che lo hanno perduto; dannose all'arte cui non può adornare più l'arguzia delle sue grazie musicali.

Nè gioconde pupille
Di cara donna, nè d'amici affetto:

chi non vede in questi due versi potenti per la loro stessa semplicità e per la placidità del suono, il queto sorriso di donna innamorata e la faccia onesta di sincero amico?

Nel verso

Che tante a te nel petto,

il suono, e però il concetto, di *tante* (parola che più importa qui, *mot de valeur*) è rinforzato da una parziale ripercussione di essa nelle *t* che seguono: *a te nel petto.* L'altro

Valèan di sénso ad ēccitár favílle

dev'essere ben percosso con la voce negli accenti secondari e nello accento minimo su la prima di *eccitar*. E si noti che qui le vocali da accentuare sono susseguite da più consonanti, onde si sente proprio il violento esprimersi, quasi lo sprigionarsi degl'intimi sensi nel petto del grande artista che s'inspirava all'aspetto della cara beltà feminile e all'opera affettuosa degli amici.

Piú desterànno argúto
Suòno dal cèner túo per sèmpre múto.

Bisogna far sentire tutti gli accenti pausando dopo *tuo* e smorzando la voce nel secondo emistichio: anche bisogna prolungarla su le *u* che incupiscono questi due versi, nei quali par di sentire la lenta cadenza finale di una marcia funebre.

Il pensiero della perenne immobilità della tomba ha fatto fremere e piangere di altissima pietà Giosuè Carducci presso l'urna del grande e infelice poeta Percy Bysshe Shelley. L'ode carducciana termina con un tono altrettanto mesto e smorzantesi che questa del Parini.

O cuor de' cuori, sopra quest'urna che freddo ti chiude
Odora e tepe e brilla la primavera in fiore.
O cuor de' cuori, il sole divino padre ti avvolge
De' suoi raggianti amori, povero muto cuore.
Fremono freschi i pini per l'aura grande di Roma:
Tu dove sei, poeta del liberato mondo?
Tu dove sei? m'ascolti?

Pare che allo sforzo di tanto impeto d'affetto sottentri la prostrazione dell'animo sotto lo spettro della triste fatalità della morte.

Lo sguardo mio umido fugge
Oltre l'aurelïana cerchia su 'l mesto piano.

Tale sguardo del poeta include un'ultima diversa interrogazione; è la interrogazione disperata di

Questo enorme mister de l'universo [1]

---

[1] G. Carducci, *Idillio maremmano.*

e della morte. E il poeta non vede più l'incendio del sole e la esuberanza della primavera d'attorno; sorvola fin su Roma: la città eterna non gli dà più un fremito in quel momento; soltanto le vecchie mura di Aureliano ei vede a pena in quella fuga dello sguardo; dal cimitero egli trascorre rapido con l'occhio e con la mente alle nebbie dell'infinito. Il lettore chiude il libro, ma come nell'orecchio gli riecheggia l'ultimo verso, così nella sua memoria, quadro stupendo, resta la imagine del poeta immobile e fiso con lagrimosa e vana agonia degli occhi nelle fosche lontananze. Perchè quello sguardo è lungo nella lentezza del verso:

Oltre l'aurelïana cerchia su'l mesto piano.

LE POESIE DI NICCOLÒ TOMMASEO.

Un cómpito infinito
Son le tue lodi, e non parrà leggiero
Se di tanto splendor poca favilla
Noi raccogliam.

(T. MAMIANI. *A sant'Elmo.*)

Delle poesie di Niccolò Tommaseo pochissimi han fatto cenno e quasi nessuno si cura. Direbbesi che troppo attira l'attenzione studiosa il filologo il compilator di vocabolari il critico il romanziere lo scienziato il patriota, perchè la nostra mente già affaticata di ammirazione possa ancora sforzarsi a concepirlo carico di lauro poetico, questo uomo enorme. Eppure anche la sua poesia merita somma considerazione, perchè conserva quella grande singolarità, carattere degl'ingegni superiori, onde spicca la sua prosa, la sua fede politica, la sua fede religiosa, la sua umana virtù. Così per la sostanza come per la forma, per la straordinaria altezza delle idee e dei sentimenti e per la varia novità dei metri e dei versi, il Tommaseo poeta si distingue da tutti i contemporanei, ed oggi ancora egli è una individualità unica e sola. Appare come

quel sole, ch'egli stesso fantasiò notturno con potente intensità di visione:

« Poco era a mezzanotte. Il sol novello
Ratto gigante dal mar si levò:
Non ebbe aurora; e, orribilmente bello,
L'aria e la terra di fiamma innondò:
Poi, come in acqua fa spranga rovente,
Lungo-stridente nel mar si tuffò. » [1]

Oh nella sua poesia così piena di luce di colori di fiamma di raggi, oh quanto avanti vide nell'avvenire questo cieco venerando!

« Popolare di spiriti il regno immenso della natura; donar loro e apparenza di forme e, ciò che più vale, impulso d'affetto; agli oggetti inanimati (chi lo vieta?) dar vita e favella; congiungere per la scala delle idee religiose il ciel con la terra; sentire in ogni ruscello, in ogni albero l'anima del mondo; nuovi mondi creare che delle spirituali cose alla mente degli uomini rappresentino un'idea, diffondere sopra l'universo un'aura consolatrice che dalla varietà della vita faccia brillare quel riso dell'universo ch'è l'ordine: » ecco ciò che egli, scrivendo intorno all'uso della mitologia nell'arte, rispondeva a Vincenzo Monti, il quale non trovava che porre nel luogo dell'urna delle Naiadi infranta. In queste ardite e alte parole Niccolò Tommaseo già delineava a se stesso la originale opera sua poetica. Che altri siasi tracciata una simile via non so, nè credo; credo bensì che a tale (mi si permetta la parola) *programma* poetico, che doveva essere

---

[1] Poesie, p. 52.

netto e chiaro dinanzi alla mente del grande critico fin da giovine, egli non riuscì inferiore.

Enrico Panzacchi scrisse intorno alle poesie del Tommaseo ma in modo insufficiente; [1] e già scritto aveva Francesco D'Ovidio su le medesime non ben preparato, e per ciò non giusto, così da giungere a dubitare fin della virtù poetica di lui con queste parole non meditate: « ch'egli fosse poeta davvero, io non oserei affermarlo. » [2]

A fare il poeta concorre grande sentimento grande fantasia e arte ancor più grande. Talvolta fantasia e splendor di forma sonante bastano, perchè possono darci Vincenzo Monti. Ora, se in Niccolò Tommaseo talvolta l'arte è difettosa, non sempre; è anche vero che altre volte l'alto sentimento è vestito di forme dimesse, ma perchè il poeta tentava, sembra, di rendere più popolare la poesia. Pure talvolta, e specialmente nell'ultima parte del libro, si fondono fantasia sentimento e arte entro inni divini, e la mente e il cuore di chi legge sono rapiti in alto nella calda luce di Dio per l'infinito diffusa. Ben poche volte ebbe piena conferma come in questo libro la divina sentenza di Platone, che il poeta è l'interprete degli Dei. Lo spirito di Dio percorre tutto il creato, ed il poeta lo vede e lo sente in tutto.

« Questa che muove e sta, suona ed olezza,
E in sette brilla ed in mille color',
E palpita di morte e di bellezza,
Materia arcana, pregnante d'amor,

---

(1) Enrico Panzacchi, *Teste quadre*.
(2) Francesco D'Ovidio, *Saggi critici*, Napoli, Morano, 1878.

È aura che da lunge, messaggera
D'ignote terre, volando ne vien;
È di voci armonia, che non intera
Giunge, e si perde nell'ampio seren.
Questo che me di tanto amor circonda,
Ampio universo, e si curva su me,
Spirito è tutto: e, come sole in onda,
Dio vi penètra e lo compie di sè. » [1]

Così il sentimento di Dio penetra tutta l'anima e la poesia del Tommaseo.

Ma si osservi che con questo è contemperato in lui il sentimento morale e sociale. Il divino non è un'astratta meditazione in cui egli solitario assorto si affisi; è un concetto *sentito* immensamente nella vita dell'universo e nella umana; egli alla intuizione calda affettuosa di Dio unisce armonicamente una larga operosa affettività sociale: quanto il mondo esterno, il cosmo, altrettanto il microcosmo ed il mondo sociale sono una teofania infinita. Egli in un albero che si riflette nella spera della sua stanza, in una foglia, in un raggio sente la divinità allo stesso modo che

« Un inchinar di fronte innamorata,
Una prece infiammata, un generoso
Detto, un tacer pietoso, un guardo arriso
Di sconosciuto viso » [2]

sono per lui parole di Dio. Egli lo sente nel mare come in una lagrima, nei colori le voci gli aliti delle cose come nella parola, nei mondi, nella unità

[1] Poesie, pag. 182, 183.
[2] Poesie, pag. 186.

delle forze e nel mistero come nelle memorie dell'uomo e nello ideale, così negli angeli come nei morti.

A Dio la natura, alla religiosità unisce il poeta la umanità, al pensiero l'azione, alla fantasia il cuore. Non è un mistico, no; perchè s'egli sente la propria piccolezza dinanzi a Dio, e s'inchina, non abbassa però, non mortifica, non nega se stesso.

Qui l'asceta si afferma altamente uomo, e non si sequestra mai dalla società: uno pure questo degli esempi « tipici della *intimità* religiosa italiana unita al sentimento morale profondo e all'attività sociale e all'intuito del bello » che Giacomo Barzellotti ha dimenticato, in un lavoro eccellente, (1) di segnalare insieme con l'esempio di Dante, del Beato Angelico, del Buonarroti, del Rosmini e del Manzoni.

Il Tommaseo ha un grande amore, un amore eroico. Perchè egli sente e raccoglie quanto più può il dolore universale. Quanta sublime umanità di compassione in questo poeta e in questo uomo, che amava entrar negli ospedali a confortar i malati! E' par che voglia concentrare in sè tutte le lagrime delle cose e degli uomini:

« Deh chi mi dà raccorre in questo breve
Petto la piena degli altrui dolori,
E di prece lenirli, e di possenti
Lacrimate parole? » (2)

Così pregava ardentemente che i dolori dell'Italia fossero suoi:

---

(1) *Italia mistica e Italia pagana.* V. *Nuova antologia* del 1° luglio 1891.

(2) Poesie, pag. 156.

« Deh potess'io sì dura
Per lei pena patir com'io vorrei,
E seppellir le sue catene infrante
Nella mia non saputa sepoltura. » [1]

E a tale carità di patria somiglia moltissimo il sentimento dell'amore ch'egli esprime in un luogo:

« Oh se coll'aura d'un sospir potessi
Suggere i tuoi dolor' tutti, e morire,
O viver sì che fosse il pensier mio
Quella parte del tuo ch'arde e patisce!
Per un lampo darei del tuo sorriso
(Ma che tu nol sapessi) il sangue mio. » [2]

E altrove:

« Ah potess'io dall'anima trafitta
Trarti il mio nome, ed in me solo accôrre,
Venerata infelice, i tuoi tormenti..» [3]

Per questa compassione universale e per lo ideale altissimo della vita questo libro è di grande efficacia educativa.

Adunque profondo è il sentimento delle cose umane. Ma, quanto alla potenza poetica, qualche cosa talvolta manca, è vero.

Per lo intento educativo continuato in ogni scrittura, accade spesso che la poesia del Tommaseo si riduca a un'arguta lezione di morale, e scade allora, perchè a quello intento si sagrifica la fantasia e l'arte. Egli tende a quel fine unicamente, e rapi-

(1) Poesie, pag. 44.
(2) Poesie, pag. 164.
(3) Poesie, pag. 161.

damente precorrendo o non eccitando il risveglio della fantasia e il lento lavorio della forma artistica. Allora ei s'illude di riuscir meglio, quando

« non arresta
Il libero concetto
Della parola, ognor tarda seguace,
L'anelo passo, nè dell'arte il freno; » [1]

allora c'è l'*utile* pariniano; manca *il dilettevol canto*.

Nelle poesie del Tommaseo appare il continuo lavoro di transformazione delle sue idee in affetti. Il suo gran cuore vorrebbe assorbire la mente; egli talvolta geme perchè « la tetra arte » [2] che egli pure aveva così amorosamente in tutte le minutezze studiata, gli raffredda la inspirazione e che « l'ingegno, crudel dominatore » [3] gli preme sul cuore. E fa rammentare quel che di se stesso egli dice nelle *Memorie:* « Troppo sovente l'ispirazione fu in me soffocata dalle arguzie dell'ingegno, che, inviziato dall'arte, si caccia importuno tra l'affetto e le cose. » Tuttavia l'affetto vince il più delle volte, e allora

« Memoria, fantasia, tutto è nel cuore; » [4]

ed ei se ne compiace e crede riuscir bene allora, perchè

« Se non raggia dal cor fiamma d'affetto,
Non avrai poesia. » [5]

---

(1) Poesie, pag. 94.
(2) Poesie, pag. 95.
(3) Poesie, pag. 96.
(4) Poesie, pag. 97.
(5) Poesie, pag. 229.

Ma vero invece, ma grande poeta si manifesta quando non l'affetto assorbe la fantasia e la mente artistica, quando bensì queste, pur inspirate e scaldate e allargate dall'acceso affetto, volano alto liberamente. Ciò massimamente si ammira nella parte quinta, in cui

> « la mente divina e il grave affetto
> Si rifà giovanetto e più s'india
> Nell'alta fantasia. » (1)

Quelli dunque che ad alcuno parvero addirittura difetti organici fatali delle poesie tommaseiane, non sono che inegualità, che derivano e dall'arguzia dello ingegno più vago di forza che di eleganza, e dalla strapotenza del sentimento e dal fine educativo e popolare dello scrittore. Ma da quei difetti argomentare la mancanza di virtù poetica in lui è leggerezza imprudente.

Nel Tommaseo la fantasia pare quasi che sgorghi dal sentimento vivissimo, o almeno che da esso sia svegliata avvivata sostenuta. Egli ha la fantasia della fede. Ei sente con quella ch'egli stesso chiama « la fantasia del cuor; » (2) imagina, concepisce col l'affetto; e sente fin più in là della imagine su l'infinito e Dio. La idea che di questo si forma benchè altissima e amplissima, non adegua la intensità della sua aspirazione.

> « E potessi ridir com'io lo sento! »

Allora che il suo cuore si trova in questo sforzo

(1) Poesie, pag. 187.
(2) Poesie, pag. 225.

che invoca indarno l'appagamento imaginativo, allora egli è poeta sublime e veramente divino.

Pure talvolta (ma di rado) la fantasia pare che predomini sola, e invece, quasi all'insaputa del cuore e nascostamente, si diverte come a infiorare i concetti della fede e gli affetti, o a spaziare imbizzarrendo per l'universo immenso. È un tentativo, un esercizio ch'essa fa da sola per riuscire all'altezza adeguata all'aspirazione del cuore. Allora, per recare un solo esempio, agli atomi di polvere ondeggianti al passare di un cocchio, ei paragona il luminoso polverio dei mondi e dei soli che ascenderà esultando al volgere delle ardenti ruote divine nell'alto,

> « Quasi incenso inconsumabile
> Nella pura eternità. » (1)

Profondità di sentimento, potenza di fantasia: ma al verso del Tommaseo manca talvolta, ripeto, la finezza e lo splendore dell'arte; ciò dipende dal suo tentativo di rendere facili e popolari alcune forme di arte poetica, come per esempio il verso sciolto. Non che gli mancasse il senso e la scienza dell'arte soprafine, chè tra le molte prove sono le strofe a Gino Capponi, gli stessi sciolti intitolati *Memorie sparse*, tutte, e son molte, le sue ottave, e gli esametri perfettamente virgiliani che dipingono i rimorsi di Elena, quando dall'ardua torre ascolta il fremito della pugna combattuta per lei. (2)

---

(1) Poesie, p. 518.

(2) « Così dal Tommaseo anche la poesia *barbara* fu onorata, come dalla versatilità feconda di quell'ingegno furono onorati i regni della scienza, poco affini o pure stranieri alle belle let-

Non dimenticherò di notare la singolarità e varietà dantesca delle similitudini, lo studio degli aggiunti, una delle parti più delicate e più difficili dello stile. Da tale studio nasce nel Tommaseo quella copia di *callidae juncturae* che arrestano il pensiero del lettore ammirato. A tale studio era incli nato dalla natura del suo ingegno, ed egli cercava nello stile quelli che Sebastiano Melan, suo maestro ed amico a Padova, quand'egli era giovinetto (secondo ch'ei racconta) [1] « potentemente chiamava *verborum jacula* ».

Non dimenticherò la peregrinità e naturalezza insieme delle rime, la quale oltre che indica potenza ed esercizio d'imaginazione, giova grandemente alla efficacia poetica. Théodore de Banville arditamente scrive, forse senza esaggerare, queste parole: « *l'imagination de la Rime* est, entre toutes, la qualité qui constitue le poëte. » [2] E bello sarebbe

---

tere. Nelle quali fu grande prosatore, poeta sublime. Sublime, dalla variata difficoltà del metro alla unità occulta e singolare di tutto il volume, dalla potenza arguta di ogni *callida junctura* al sentimento morale profondissimo e di una cristianità quasi nuova; sublime, ripeto, nella grandiosità sfavillante delle imagini epifaniche, nell'altissima e larghissima rappresentazione, tutta luce e moto, dell'infinito, e fin nelle divinazioni scientifiche. » (V. per esempio *I contagii* a p. 478.)

Queste parole che in certo modo compiono il mio giudizio sul Tommaseo poeta, estraggo da una mia conferenza detta nella scuola di magistero alla università di Pavia. Occasione di quella conferenza fu una lezione su Niccolò Tommaseo degna di lui, fatta con grande intelletto d'amore dal prof. Canna nel secondo anno del suo insegnamento di letteratura italiana a Pavia, 1888-89. Sento qui poi il dovere di aggiungere che il dottore QUINTAVALLE SIMONETTA, angelo mio di amicizia, giovine che farà onore alle patrie lettere, mi fece per primo conoscere le poesie tommaseiane.

(1) *Memorie poetiche*, Venezia, 1838.

(2) *Petit traité de poésie française*, Paris, Alphonse Lemerre éditeur, 1891.

notare nel Tommaseo le rime sue, quelle che negli altri più raramente o non mai occorrono: certo che molte sono.

Dal verso più piccolo all'esametro, dal metro più semplice al più intricato e arduo, ci si dimostra che nè meno la potenza artistica in lui difettava. Solo era spesso soffocata dalla piena dello affetto. Dalla strofetta alla novella storica all'inno alla canzone libera ora c'è semplicità ora eleganza, o queste si accoppiano o pure si alternano: dalla difficile ingenuità dello stile biblico e della ballata romantica, alla classica finitezza dei greci e dei romani, dalla strofetta mistica alla solennità di adorazione che è nella preghiera di un santo asceta.

Chi, fra tanta leggerezza di vuoti scritti che si stampano, apprezza ancora le ardue esercitazioni del pensiero speculativo, chi in mezzo allo scetticismo e alle transazioni e oscillazioni di conscienza nella odierna vita publica e privata, serba umilmente fede ancora in un ideale umano, a cui si sagrifica, chi rispetta altamente se stesso e la donna e comprende la divina virtù della compassione, legga in sdegnosa solitudine questo libro, unico, solitario per la sua geniale singolarità, solitario per la sconoscenza degli uomini, solitario come l'anima fiera e la vita immacolata di chi l'ha composto. Alla umanità in fatti dell'amore e del dolore universale che spira dalla poesia del Tommaseo risponde e si conforma la umanità degli atti e delle virtù che ornarono la vita di lui, la quale fu, come questo libro, « poema intero », in cui, com'egli pregava Dio che fosse,

« ogni atto un'armonia,
Ogni ora un inno, ogni parola un canto. » (1)

Quando si leggono le poesie tommaseiane, si è condotti a promettere a se stessi di non dubitare più che il cristianesimo sia poco poetico, anzi di benedirlo in nome dell'arte, cui ha saputo coronare di così divini fiori. E pensando all'oblio in cui quelle giacciono, viene spontaneo lo sdegno di certa critica dominante in Italia, fondata su preconcetti religiosi e forse politici. È angustia di mente critica? è proprio paura di vani fantasmi politici?

Di questa ingiustizia verso la poesia religiosa è probabile una ragione storica. L'italiano fu popolo eminentemente artista, tanto da non essere avverso, anzi da consentire reverente all'impero della chiesa di Roma (non ostante il gran male che questa gli fece); la quale e con accorta politica e mediante gli ornamenti del culto e lo spettacolo delle pompe rituali e gerarchiche, e anche fatalmente, secondò la tradizione civile e il genio italiano, di tanto perdendo dello spirito evangelico puro di quanto andava prendendo delle splendide forme antiche del del paganesimo. Così la religione fu arte, perchè l'arte era religione. Ma l'elemento fondamentale più ascetico del cristianesimo non occupò lo spirito degl'italiani, poco *introspettivo* e tendente per lo contrario alla osservazione del mondo esteriore; onde e la difficoltà di concepire le supreme idealità morali ove non siano al vivo rappresentate in forme sensibili, e la trascuranza delle più pure idealità

(1) Poesie, p. 230.

religiose tale che a qualche critico esagerato parve mancanza assoluta in essi come della *intimità* della conscienza morale così del profondo e vero sentimento cristiano.

È chiaro da tutto questo perchè poca sia l'attenzione dell'Italia alla poesia religiosa inspirata ai principii più alti e contemplativi della fede cristiana; chiaro che il Tommaseo non ha potuto nè può, come poeta, essere popolare, anzi è dimenticato affatto o mal giudicato, perocchè la sua conscienza religiosa individuale mal risponde alla conscienza religiosa della nazione.

Se questo poeta fosse vissuto qualche secolo addietro, sarebbe stato combattuto dalla chiesa cattolica per la principal ragione, tra le altre, dell'esaltamento del suo spirito credente, della sua troppo sincera e libera e individuale cristianità. Certo, anche la testa michelangiolesca di lui, al tempo di Giordano Bruno, sarebbe stata condannata.

Ora pericoli di roghi non più. Il potere temporale dei papi è sepolto per sempre. Solo chi ha paura dei morti ridà ad esso quella importanza che più non ha o non deve avere, e più o meno ingenuamente conturba la patria. Ma invece di far dimenticare la poesia del Cristo, chi ha vera carità di patria la rievochi; levate alto la croce: con essa abbatteremo il Vaticano.

> « Vieni e inalbera un'insegna,
> Pura, o Cristo, e di te degna. » [1]

E forse dal rinnovamento della fede religiosa verrà anche (benefizio immenso!) un grande promovi-

---

(1) Poesie del Tommaseo, p. 19.

mento morale dell'uomo, ma di tutto l'uomo, ragione e sentimento, pensiero ed azione, verrà insomma quell'equilibrio della vita al quale aneliamo, il verbo dei tempi nuovi.

Io non vo' credere che quelle vane paure siano consigliere della indifferente ingiustizia verso questa spirituale potente poesia del cristianesimo vergine; ma impedisca di comprenderla e di sentirla il difetto d'interiorità di sentimenti e quello instintivo impulso per contra del sentimento estetico paganeggiante che è tradizionale negl'italiani; il quale ora appunto si ravvivò per l'opera bene auspicat del più insigne scrittore italiano vivente.

Del quale cade in acconcio citare una sentenza che, per la preoccupazione stessa di questo sentimento, non fu giusta. Egli, splendidamente imaginoso qual è, termina un discorso intorno a Dante così: « Dante discese di Paradiso portando seco le chiavi di san Pietro, e le gittò nell'abisso: niuno le ha più ritrovate. » Per me questa è una bella fantasia poetica e come tale mi piace assai; ma, con tutta la reverenza all'alto ingegno di Giosuè Carducci, ardisco affermare esser più vero dire che qualcuno quelle chiavi le ha ritrovate; che se non è il Tasso o il Milton o il Klopstock, quest'uno si chiama Niccolò Tommaseo.

FINE.

ERRATA-CORRIGE.

A pag. 36, nota, invece di *Tocco dice,* leggasi *Tocco dice*
» **36,** » » *G. Bruno* » *G. Bruno,*
» **95,** riga **15,** invece di *me dei nomi*, leggasi *forme dei nomi.*
» **150,** va cancellata la parola *del* in principio della riga **23.**